GREGOR PAULSSON

SKÅNES DEKORATIVA KONST

VNDER TIDEN FÖR DEN IMPORTERADE RENÄSSANSENS VTVECKLING TILL INHEMSK FORM

STOCKHOLM
P. A. NORSTEDT & SÖNER
MCMXV

3L585F
LNO GAM
$40-
COPY 2
NEEDS BINDING
CD

GREGOR PAULSSON:

SKÅNES DEKORATIVA KONST

SKÅNES DEKORATIVA KONST

UNDER TIDEN FÖR DEN IMPORTERADE
RENÄSSANSENS UTVECKLING
TILL INHEMSK FORM

AV

GREGOR PAULSSON

STOCKHOLM
P. A. NORSTEDT & SÖNERS FÖRLAG

DENNA BOK ÄR TRYCKT I 510 EXEMPLAR,
VARAV 250 NUMRERADE EXEMPLAR FÖR
BOKHANDELN.

CENTRALTRYCKERIET, STOCKHOLM 1915
(151189)

FÖRORD.

Detta arbete är ett försök att inom ett naturligt stilområde skildra en i konstens historia viktig process: de av ett fåtal mästare införda s. k. renässansformernas reception och omvandling till en fullt inhemsk och slutligen som verkstadsform självständigt bearbetad konst.

Då större delen av det material, varmed framställningen rör sig, ej förut varit behandlad, var det nödvändigt att anlita många personers välvilliga bistånd vid dess insamlande. Författaren frambär till dem alla sin stora tacksamhet. Särskilt ber han få vända sig till Professor Ewert Wrangel, som med aldrig svikande välvilja gjort allt för att skaffa författaren lättnad i hans arbete.

Docenten August Hahr har särskilt på arbetets tidiga stadium och i flera principfrågor bistått mig med råd och dåd, för vilket mitt varma tack här bringas honom.

Stockholm i maj 1915.

FÖRFATTAREN.

INNEHÅLL.

Sid.

FÖRSTA KAPITLET.

Konsthistorisk orientering. Äldre forskning. Uppgiften. 1

ANDRA KAPITLET.

De dekorativa renässans- och barockformernas härledning och morfologi. Dekorationens typer 12

TREDJE KAPITLET.

De nya formerna inkomma till Skåne 42

FJÄRDE KAPITLET.

Eilert Grubbes bildhuggare 55

FEMTE KAPITLET.

Hans von Steenwinkel d. ä. och Skånes dekorativa konst 89

SJÄTTE KAPITLET.

Johannes Ganssog. Lunds domkyrkas predikstol 106

SJUNDE KAPITLET.

Mäster Daniel Tommisen 137

ÅTTONDE KAPITLET.

Statius Otto från Lüneburg 149

NIONDE KAPITLET.

Jakob Kremberg 166

TIONDE KAPITLET.

Den dekorativa konsten som verkstadsform 206

ELFTE KAPITLET.

Slutord 224

Förteckning över bilderna 227

Register 229

FÖRSTA KAPITLET.

KONSTHISTORISK ORIENTERING. ÄLDRE FORSKNING. UPPGIFTEN.

Under den konstperiod, som vi i dagligt tal kalla renässansen, spela de nordiska länderna i stort sett en receptiv roll gentemot det produktiva Italien. De konstnärliga strömningar, som svälla ut över Europa norr om Alperna, ha alla italiensk klangfärg, och de målare och skulptörer som kunna visa nordiska drag äro sällsynta. Det faktiska förloppet härvidlag var, att de gotiska verkstädernas formutvecklande funktion övertogs av italienskt besmittade 'högre' målare. Mot 1500-talets slut får emellertid den nordiska konsten åter självständighet. Denna yttrar sig i en blomstring av de dekorativa konsterna: dekorativ arkitektur och skulptur samt konsthantverk. Med andra ord: i det nordiska Europa uppstår en självständig konstkultur först sedan den italienska renässansens former smälts och övervunnits av samma män, som burit den nordiska formtraditionen under medeltiden, nämligen hantverkarna.

* * *

Den motsatsställning mellan Norden[1] och Italien som detta förhållande innebär har på senare tider tilldragit sig särskild uppmärksamhet. Åsikter hava brutit sig skarpare än på andra områden, utan att man ännu kommit till något definitivt resultat. Man har frågat sig hur den situationen kunde uppstå, att en till synes fullt livskraftig konst kunnat i ett slag dö ut för att helt och hållet undanträngas av en främmande ras' visuella manifestationer.

Det är även för en lokalt begränsad undersökning från denna tid viktigt att taga ställning till de åsikter, som här brottas med varandra, för att därigenom få ett tillräckligt perspektiv på ma-

[1] Med Norden menas i detta sammanhang Europa norr om Alperna.

terialet och i sin ordning därigenom kunna behandla detta ur en något vidare synpunkt än den rent refererande morfologiska. Å andra sidan ger även den mest begränsade undersökning av det nordiska materialet från botten sitt viktiga bidrag till frågans lösning, frågan om den rätta karaktären hos den s. k. nordiska renässansen.

Vi ha för den skull att först utreda frågan: vad är renässans? Två åsikter stå mot varandra. Å ena sidan Schmarsow,[1] som formulerar sin åsikt ungefär på följande sätt: Renässansen är den nya konsten buren av det nya livet. Den är den konst som efterträdde medeltidens. Och denna konst — sengotiken — var då i sin tur en latent renässans. På detta sätt har man uppnått ett system som har enkelhetens förtjänster men också dess största fel, att inte helt kunna fånga företeelsen. Det måste t. ex. stå klart för envar, att en bestämd ästetisk och morfologisk skillnad består mellan 'renässans'-konsten norr och söder om Alperna, att av de samtidiga sengotiken och ungrenässansen den förra var lika typiskt nordisk som den senare var italiensk. Den Schmarsowska teorin ger ingen förklaring på denna skillnad. Och dock är just den det viktigaste kriteriet på grundkaraktären av respektive zoners konst. Morfologiskt kunna de bägge huvudzonerna inte jämställas med varandra, man borde då kunna draga den slutsatsen, att ett likställande inte heller ästetiskt och stilpsykologiskt är möjligt. Denna slutsats har dragits av den Riegl-Wölfflinska skolan[2] och dess åsikter omfattas numera av de flesta bland Europas konsthistoriker. Riegl och Wölfflin säga: den s. k. renässansen är antikens återfödelse under den nya tidens yttre förhållan-

---

[1] *Aug. Schmarsow*, Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik, Kunstchronik, N. F. XI, sid. 417; *densamme*, Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik, Repertorium f. Kw. XXIII, sid. 290; hans lärjunge *E. Haenel*, Spätgotik und Renaissance, Stuttgart 1889. Jfr också *A. Michel*, Histoire de l'art, Band IV, Del I, Inledn.

[2] *Riegl*, Entstehung des Barockstils in Rom, Wien 1908; *Wölfflin*, Die klassische Kunst, andra delen, och i direkt polemik mot Schmarsow: *Georg Dehio*, Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik, Kunstchronik, XI, s. 273 och 305 samt i Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz [Backofen], Jahrbuch d. Preussischen Kunstsammlungen XXX, sid. 147 f. På samma ståndpunkt, ehuru icke direkt uttalad, står *Lübke-Haupt*, Geschichte der Renaissance in Deutschland I, Esslingen 1914, sid. 158.

den, betingelser och konsekvenser. Men då passar termen renässans egentligen endast för Italien, där man verkligen medvetet strävade att återuppliva antiken och även delvis lyckades. Men för Norden fanns ingen antik konst som något eget, den var främmande import, som endast lockade med det främmandes makt. Nordens utveckling går egentligen från sengotik till barock, och den antik-italienska renässansens former stodo som dess förebilder endast ett par decennier under 1500-talet. Renässansens — de italienska renässansformernas — historia norr om Alperna blir därför historien om en parentes i utvecklingen, som så småningom återgår i en sengotiken fortsättande barock. Med andra ord, så fort den importerade formen hunnit så långt, att en inhemsk utveckling av de nya formerna kan börja, blir den barock, morfologiskt strängt skild från den ur den italienska renässansen bildade s. k. romerska barocken, med självständiga utvecklingsfaktorer och livsförhållanden.[1]

Frågan är viktig, emedan den avgör den nordiska renässanskonstens hela skaplynne och ger nyckeln till tolkningen av dess uppkomst och utveckling. Med den italienska renässansen som en oss påtvingad främmande formvärld få vi ögonen klara för den brottning mellan det inhemska kynnet och de främmande formerna som ovedersägligen ägde rum, så snart de nordiska konstnärerna hunnit sansa sig från den första häpnaden över den nya skönheten.

Särskilt ger detta åt den dekorativa konsten dess betydelse. Ty med en aldrig död nordisk konstkänsla blir det denna, som mot en av de stora konstnärerna buren modekonst åter gör det inhemska levande. Denna den dekorativa konstens uregna kraft har för ornamentets del påpekats av Deri,[2] som teoretiskt leder i bevis att en barock eller en rokoko även utan Italiens hjälp, endast ur den egna formkänslan skulle ha uppstått ur gotiken. Vi kunna lätt finna stöd för denna åsikt hos de sengotiska altarna. Ett närliggande exempel ger Claus Bergs altartavla i S:t Knud i Odense: »Der er tilstræbt en art malerisk Perspektiv, i det de bageste Figurer er større end de foreste».[3] Det är inte

[1] Se härom bl. a. *Horst*, Barockprobleme, München 1912.

[2] *Deri*, Das Rollwerk, Berlin 1906, sid. 12 f.

[3] *Becket*, Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder, sid. 113, Pl. XXXVIII.

långt från detta altare med dess överfyllnad av figurer och gotiskt grenverk till barockens broskverksaltaren. Det är samma nordiska formkänsla som fött dem bägge. Även behandlingen av de enskilda figurerna visar släktskap. De veckrika kläderna ha till och med en antydan till det barocka schemat.

Vi se således två varandra direkt motverkande krafter: gotik och italiensk renässans. Gotiken har just hunnit till övergången från en idealistisk till en realistisk konst, då den italienska floden bryter in över den och tager med sig allt inhemskt. Den gotiska dekorativa konsten, som helt och hållet behärskas av ornamentala, ja kalligrafiska stillagar, övervinnes av en plastiskt-rytmisk för Södern karaktäristisk. En konst, där rummet behärskar figur och rytm, övergår till en, där rytmen bestämmes av figuren. — I Nordens konst ingick kulten som ett mycket betydande element. Denna försvinner nu, och i stället bliva ästetiska hänsyn allenarådande. Och slutligen, gotiken var en konstruktivt-optisk formsymbol. Den importerade medför antikens tektoniska principer, harmoni mellan bärande och burna delar, mellan konstruktion och fyllning.

Ett ögonblick står den på denna punkt. Men så snart konsten nått dithän, att den behärskar importformerna och åter kan börja en inhemsk utveckling, tar åter den nordiska barockkänslan överhand, och konsten strävar med all makt från den italienska renässansen. Det är denna utveckling som med en modern terminologi kallas nordisk barock.[1]

Harmonin lyckas aldrig gå in i blodet, blir inte allas egendom. Och framför allt tränger den inte bort de gotiska konstruktiva principerna. Arkitekturen t. ex. bibehåller ända till den klassicerande barockens början vid 1600-talets mitt — en ny importperiod — i huvudsak den gamla gotiska typen. Harmonin har inte haft kraft nog att skapa ett nytt arkitektursystem, utan dess roll blir att smycka det gotiska skelettet, att vara dekoration. Kom-

[1] *R. Hedicke,* Begriff und Wesen des Barock, Repertorium för Kw. XXXIV, sid. 1 ff.; *densamme,* Zur Periodenbildung in der Zeit des Überganges. Rep. f. Kw. XXXII, sid. 438. Den betecknar ett återinförande av det gamla barockbegreppet, vilket betecknade en egenskap, ej en fixerad tidsperiod. Med den skillnaden likväl att det ej längre ligger något ringaktande i ordet barock.

mer därtill, att den nordiska profanbyggnadskonsten, som nu frântar sakralarkitekturen dess ledande roll, alltid älskat det omväxlande pittoreska och måleriska, så är det utan svårighet klart, att de tektoniskt väl avvägda italienska formerna i Norden ej skola bli annat än festliga smycken, dekorationer. Så uppstår den yttre anledningen till att tidens i övrigt trevande, självständiga och rotlösa formkänsla i den dekorativa konsten sätter en blomma av sällsynt skönhet.

Sin största pregnans får denna dekorativa konst i Nederländerna. Av Nederländerna, bröderna van Eycks målande land, blir ett Jacob Colyns, Cornelis Floris' och Vredeman de Vries' dekorativa.

Det ämne som föreliggande arbete behandlar är just denna utvecklingsprocess av ett importerat formförråd till en självständig bearbetning av detta i den dekorativa konsten. Tillfälligheten eller andra orsaker ha fogat så, att denna konst också blir Skånes konstnärliga högkultur. Denna importkonst utvecklar sig så småningom till en i fullaste bemärkelse inhemsk konst och blir i överensstämmelse med det sagda barock. En barock som knappast är morfologiskt gripbar, och att döma av formernas omedvetenhet måste ha uppstått autoktont utan främmande inflytelser.[1]

[1] Med detta har jag bestämt velat betona konstens inhemska prägel. Även då grundkapitalet importeras, är det falskt att frånkänna sig själv ett mycket stort inflytande på dess förvaltning. Om det också är sant, att utländska konstnärer invandrade till de skandinaviska länderna, så är det därför inte sagt, att deras konst måste vara utländsk. Så mycket inflytande måste vi dock tillerkänna miljön, att dessa invandrande stenhuggare icke helt kunnat gå fria från dess inverkningar. Även om gästlandet mest varit det tagande, så har det dock — speciellt om konstnären för alltid bosatte sig där — givit honom de sociala förhållandena, lokalstämning och den allmänanda, som behärskar konstnären lika väl som andra individer. Detta arbete skall på sitt begränsade område visa, att den konst som av mestadels invandrade konstnärer åvägabragtes, alls icke kan kallas utländsk konst, utan i väsentliga stycken — och med tiden allt bestämdare — skiljer sig från konsten i det land varifrån den kom. Det skall också i ett konkret fall visa, att en inhemsk träsnidare, som väl fick sitt formförråd från dessa immigranter, kanske rent av stod i intim kontakt med dem, så långt tidens ram tillät frambragte en helt självständig konst. Det är en uppgift, som allt för sällan vid den konsthistoriska lokalforskningen löses, att i

Den kan också anses som en nyckel till skildringen av konsten överhuvudtaget, då i samklang med det redan sagda man ej kan finna det annat än självklart, att bildmåleriet och den fria skulpturen i Skandinavien stodo på en mycket låg ståndpunkt och framför allt idkades av ett så litet antal konstnärer och därtill utlänningar, att man icke med skäl kan tala om en inhemsk konstkultur utan endast om undantagsföreteelser. Nyckeln till Nordens konst ligger i dess ännu i stort sett obearbetade material av dekoration.

Vi måste emellertid hela tiden hålla i minnet, att någon konst i modern mening med originella och stora personligheter finna vi ingenstädes. Vi ha så många fler småmästare. Och tänka vi på efterlämnade monument, finns det ingen epok så rik som denna. Det stora hos alla dess byggmästare, bildhuggare och träsnidare var deras fina tidsinstinkt och den stora smak, varmed de kunde omsätta denna i konst. Härigenom uppstodo nya värden, annorlunda beskaffade visserligen än de vi just nu sträva efter, men levande och tidsenliga som få. Man anar verkligen inte, att denna konst, som på sina håll är levande ännu — se alla städerna genom Schleswig-Holstein, genom Friesland ner till Holland samt södra Östersjöstranden — när den dissekeras under konsthistorikerns kniv visar sig vara en liten episod, en tillfällig konsthistorisk konstellation.

Vi komma i det följande att huvudsakligen behandla den kyrkliga konsten. Detta av den orsaken att kyrkan var dåtidens största mecenat, och att det kyrkliga materialet är bäst bevarat och således kan ge den bästa och enhetligaste bilden. De undantag, som i det följande förekomma, härröra från en önskan att belysa utvecklingens kontinuitet — eller i ett särskilt fall för konstruktionen av en hittills obekant mästare. Genom den kyrkliga oftast daterade skulpturen lägges också grunden till en bestämning av den odaterade och oklara profana dekorationen och möbelkonsten.

---

stället för att söka efter likheterna med utlandets förebilder, i stället för att bara ställa in de inhemska företeelserna i deras internationella stilsammanhang söka analysera fram det inhemska i dem. Uppgiften är naturligtvis ytterst vansklig, men det torde löna sig att mer än hittills skett söka gå direkt på den. (Jfr inledningen till *Romdahl-Roosval*, Svensk konsthistoria.)

Konstutvecklingen inom den kyrkliga konsten i Skåne kan i livlighet mycket väl mäta sig med utlandets. Den överträffas kanske endast av Schleswig-Holsteins och Själlands. Och kvaliteten är ofta bättre på de skånska arbetena än på de utländska. En jämförelse med det egentliga Sverige utfaller enbart till Skånes fördel.[1]

Man kunde antaga, att med tidens livliga förbindelse mellan Skåne och det danska moderlandet samt det livliga utbytet av bildhuggare mellan Köpenhamn, Helsingör och Skåne,[2] skillnaden i stil mellan provinserna skulle vara ganska liten. Så är emellertid ej fallet. Av orsaker som senare skola behandlas står Skåne i allmänhet som en i konstnärligt avseende fullt självständig provins. Ser man i stort, är skillnaden naturligtvis ganska fin. Sambandet med de stora kungliga slottsbyggena på Kronborg och Fredriksborg träder tydligt i dagen; ja om man fäster sig vid den anda som går igenom de skånska produkterna, kan man finna likar ända ner i Schleswig-Holstein. Men stilistiskt låter sig dock ämnet tillräckligt väl avgränsas för att göra en specialbehandling inte blott befogad, utan även önskvärd.[3]

* * *

Den epok inom den dekorativa konsten som vi här behandla, har ända tills på senaste tiden varit egendomligt försmådd av forskningen. Liksom barockbegreppet överhuvud förr i världen mest begagnades som skällsord, så har också dess epok icke kunnat stoltsera med någon större tillgivenhet från konsthistorikernas sida.

---

[1] Se jämförelse med egentliga Sverige hos *Roosval* m. fl., Strängnässtudier, Hernösandsutställningen, *af Ugglas*, 1600-talets kyrkliga konst, (i *Romdahl-Roosval*, Svensk konsthistoria). Det förtjänar att anmärkas som bevis på hur föga känd den skånska dekorativa konsten är, att en mästare som Jakob Kremberg där endast är ett namn.

[2] *Weibull*, Bildhuggare och träsnidare i Malmö och Lund. Hist. tidskr. f. Skåneland, Bd. I, sid. 5.

[3] Det är för övrigt ej blott Skåne som skiljer sig från det egentliga Danmark. Skildraren av Danmarks dekorativa konst under motsvarande tidrymd, *Chr. Axel Jensen* (Danmarks Snedkere och Billedhuggere 1536—1650, Kbhvn 1911), betonar skarpt de danska öarnas skilda skolor. Det tyder genast från början på en livlig kultur, att detta lilla geografiska område mer än andra länder skiljer sig i skarpt avgränsade lokala skolor.

Vi vilja icke tala om romantiken, det vore för mycket att av den begära en känsla för renässansen, men ännu så sent som 1887 har Bode stämplat perioden som »die Zeit des tiefsten Verfalls» och haft panna att rent av påstå, att renässansens byggnadskonst och dekorativa skulptur för Tysklands del knappast har rätt att betraktas som stil.[1] Dessa Bodes omdömen ha stått sig för långa tider framåt och ha upprepats av Dohme, Göller, Ebe och andra. En monografi, som fullt gav rättvisa åt den tyska byggnads- och dekorativa konsten under epoken, gav egentligen blott Lübke.[2]

Det bör då med tanken på romantikens överdrivna dyrkan av den medeltida bildande konsten inte förvåna, att Skånes förste konsthistoriker, C. G. Brunius, inte visade något livligare intresse för renässans och barock. Han, som dock fått under ögonen all rikedomen av kyrklig renässanskonst i Skåne, har behandlat den på några korta sidor.[3] Med all kärlek för Skånes medeltida konst har han förenat det grundligaste hat för renässansen. Hans skrift är en beskrivande katalog utan spår av intresse för ämnet. Detsamma gäller de sidor i andra arbeten,[4] där han refererar Lunds domkyrkas och Gårdstånga kyrkas dekoration. Han försummar inte ens att — om predikstolen i Lunds domkyrka — direkt polemisera. Hans verksamhet vis-à-vis tidens konst stämplas bäst med det hårda ordet vandalism. Han har förstört oersättliga värden — Lunds domkyrkas altare — och skulle om han fått sin vilja fram ha förstört ännu mer.

En senare tid har haft nyktrare ögon. I sitt stora arbete Die Renaissance in Schweden behandlar Upmark predikstolen i Lunds domkyrka, i Valda Skrifter de skånska renässansborgarna och deras dekoration. Han har genom dessa senare arbeten lagt den första grunden till den moderna konsthistoriska bearbetningen av Skånes renässansdekoration.

---

[1] *Bode*, Deutsche Plastik, Berlin 1887, sid. 228.

[2] *Lübke*, Geschichte der Renaissance in Deutschland (1873), omarbetad av Haupt (1914).

[3] *Brunius*, Om renaissans- eller barockstilen i Skåne, Vitterhets-, Historie- och Antikvitetsakademiens handlingar, Stockholm 1856.

[4] *Brunius*, Lunds domkyrka. *Densamme*, Konstanteckningar från en resa år 1849.

Den största förtjänsten om utforskningen av bildhuggare- och träsnidareskolorna i Malmö och Lund tillkommer Lauritz Weibull, som vid skilda tillfällen behandlat ämnet.[1] Weibulls forskningar grunda sig naturligtvis nästan uteslutande på arkivforskningar, men dessa äro i stället så grundliga, att arkivarbetet blivit nästan överflödigt för forskaren. Även om mycket viktiga uppgifter icke kommit i dagen, är den historiska bild som Weibulls skrifter ge så mångsidig och så tillförlitlig, att den stilistiska undersökningen med fullt säkra steg kunnat röra sig bland materialet.

Härmed är emellertid den äldre litteraturen i ämnet uttömd. Hahrs studier[2] beröra ämnet endast flyktigt, hans stora uppmätningsverk[3] har ännu ej hunnit fram till tiden. Men Hahrs stora förtjänst är, att han för arkitekturens del påpekat — vad här i den dekorativa konsten bl. a. skall visas — den skånska renässansen som en fullt självständig stilgrupp, vilken med glans kan upptaga tävlan med sina grannar på andra sidan Sundet och i det övriga Sverige.

* * *

Det problem som uppställts för följande undersökning är i anslutning till det sagda att stilkritiskt ge en bild av Skånes s. k. renässansdekoration. Det är intresset för de importerade formernas växande genom egen kraft, folkets konstnärliga liv och dess vittnesbörd, åstadkomna genom flera likriktade komponenter, detta sådant det yttrade sig i de skånska träsniderierna och stenhuggararbetena till dåtidens störste mecenat, kyrkan, som lett mig att utföra följande undersökning. Det är, annorlunda uttryckt, för att möjligen kunna se hur en konst med given stilkaraktär då den omsättes i främmande jordmån utvecklas under ett par generationer av småmästares och konsthantverkares händer. Undersökningen vill med utgång från tidens kodex, sådan den framställdes av de nederländska huvudmästarna, ge den speciella ton som klingar ur

[1] *L. Weibull*, Bildhuggare och träsnidare i Malmö och Lund under renaissancen. Hist. tidskr. f. Skåneland, Bd. I, sid. 14 ff. *Densamme*, Anteckningar till Skånes konsthistoria. Hist. tidskr. f. Skåneland, Bd. II, sid. 97 ff.

[2] *Hahr*, Studier i nordisk renässanskonst, Del I, Uppsala 1913, sid. 85 ff.

[3] *Hahr*, Skånska borgar, H. 1 och 2, Stockholm 1914.

de skånska arbetena. Den vill behandla sitt material uteslutande ur stilsynpunkt, alltså inte ge nya historiska bidrag. Även om detta ibland vore önskvärt, förhindras det genom den nästan totala bristen på historiska urkunder från Skånes danska tid. Detta gör bl. a. att ett av Skånes dekorativa huvudverk fortfarande måste stå anonymt. Vidare vill undersökningen i huvudsak hålla sig till de större verk, vilka äro mer konst än vad enligt modern terminologi kallas konsthantverk. Den förvisar således det mycket rika materialet av bygdekonst — endast de kyrkliga skulpturerna gå mot tusentalet — till ett urval i ett sista kompletterande och överblickande kapitel, som mera sysslar med typerna än med individerna. Ehuru det med fog kan sägas att även bygdekonsten har en bestämd särprägel, säkerligen given av de här behandlade större verken, skulle dock en ingående framställning föra arbetet till alltför vidlyftiga dimensioner. Den bör emellertid i sinom tid få en särskild behandling, för vilken rätta tiden har kommit, då den för flera år sedan igångsatta metodiska undersökningen av bygdematerialet är slutförd. Slutligen hör till en framställning av detta material en annan metod — en teknisk-arkeologisk — än den enbart stilistiska som här kommer att begagnas.[1]

Däremot kan den i ämnet initierade förvånas över att så betydande arbeten som den kyrkliga dekorationen i Kristianstads Trefaldighetskyrka inte upptagas till behandling. De ha uteslutits emedan de icke höra till ämnet. De märkligaste arbetena, Lorens Sweiss' predikstol och altartavla, representera nämligen ett helt nytt inslag i den skånska dekorationen. De äro produkter av den klassicerande holländska barocken, som betecknar ett nytt återgående till italienska former. I en framställning av den första importens inhemska utveckling ha de därför ingen plats.

Slutligen en anmärkning.

Det kan förefalla som om kapitlet om de dekorativa formernas härledning och morfologi, en systematisk framställning av tidens

[1] Om inkonsekvensen i detta — att först tala om hantverkarna som återupplivare av det nordiska självständiga konstlivet och sedan förvisa dem till bygdekonsten — är författaren fullt medveten. Man bör emellertid skilja på hantverkare och hantverkare. De utvecklingshistoriskt intressantaste äro de som voro med i strömkantringen, och denna skedde nu i några verk av större omfång. De andra fortsatte.

hela dekorativa formförråd och ledande dekorativa principer, är överflödig eller för vidlyftig. Den har dock ansetts nödvändig för att ge en tillräcklig grund för det följande.[1] Dessutom ha vi på svenskt språk med undantag av Hahrs överblick av Florisdekorationen[2] icke någon framställning av de moderna forskningsresultaten på området. En kort repetition på svenska kan därför ha sin befogenhet. Vad speciellt ornamentläran beträffar, är den svenska eller till svenska översatta speciallitteraturen antingen enbart åskådningsmaterial[3] eller av för populär natur[4] för att kunna grundligare ingå på ämnet.

---

[1] Den går t. o. m. någon gång utom den strängt morfologiska ramen och till en estetisk analys. Detta för att från början betona och om möjligt klargöra detaljerna av det problem som den dekorativa stilutvecklingen under epoken representerar.

[2] *Aug. Hahr*, Studier i Johan III:s renässans, II. Willem Boy, Uppsala 1910, sid. 1 ff.

[3] *Dolmetsch*, Ornamentets bok, *Speltz*, Ornamentsstilarna.

[4] *Schmid-Wrangel*, Konststilarna, *Johansson*, Ornamentet.

ANDRA KAPITLET.

DE DEKORATIVA RENÄSSANS- OCH BAROCKFORMERNAS HÄRLEDNING OCH MORFOLOGI. DEKORATIONENS TYPER.

Det inflytande från Nederländerna, som under den sista gotiken manifesterade sig i den stora importen av altarskåp från Bryssel- och Antwerpenverkstäder, skulle under 1500-talet avlösas av en ännu mäktigare stilströmning. Från omkring 1560 utbreda sig från Antwerpen och Holland nederländska renässansformer i en bred ström över Nord- och Östersjöns kustländer och tillintetgöra de spår av inhemsk tradition som till äventyrs finnas. Man kan utan överdrift tala om en nederländsk hegemoni inom den dekorativa konsten under denna tid. Då slutligen en inhemsk konstkultur får kraft att växa upp, har denna så mycket av nederländska lärdomar i sig, att vi med föga framgång kunna komma till en förståelse av den utan en ingående kunskap om dess nederländska grundval.

I.

Omkring 1520 voro de ledande männen inom Nederländernas dekorativa konst Lucas von Leyden och Allaert Claes. Deras konstnärliga fysionomi är tysk, varför en viss tysk prägel stämplar denna tidiga period.[1] Deras ornament har arabeska drag, kretsen kan alltså givas namnet den arabeska riktningen.[2]

Omkring 1530 börjar den allmänna vallfarten från Nederländerna till Italien och nästan samtidigt försvinna de nationella, till

[1] Se *Lichtwark,* Der Ornamentstich in der deutschen Frührenaissance, Berlin 1887, sid. 148 ff.

[2] *Hedicke,* Zwei Hauptrichtungen der Ornamentik des 16. Jahrhunderts. Repertorium f. Kw. Bd. XXXII.

typen gotiska altarskåpen. Cornelis Bos, Pieter Cocke, Cornelis Floris och Jacob Colyns började nere i Rom kopiera Rafaels loggior och i övrigt genom umgänge med ornamentister ur Rafaelkretsen — väl i främsta rummet Agosto Veneziano och Enea Vico — att intränga i den italienska högrenässansens väsen. Cornelis Bos torde vara den som först började de italienska studierna[1] och drog de andras uppmärksamhet till Rafaels dekoration. Bos var uteslutande ornamentist — ett bevis för hur dekorativ den första upprinnelsen till denna nya nordiska konst var. Den stora talangen var emellertid Cornelis Floris. Då han kommer hem till Antwerpen 1544 efter ett femårigt uppehåll i Rom, spridas hans former och få avläggare genom de nederländska förläggarna.[2]

Bos', Cockes och Floris 'ornament bilda den s. k. groteska riktningen,[3] som kom att behärska de sydnederländska landen med medelpunkt i Antwerpen. Dess första betydande dokument voro Floris' groteska initialer till Lukasgillets Liggeren — väl gjorda innan Romresan efter stick av Cornelis Bos — samt de båda serierna »Veelerly veranderinghen van grotissen ende Compartimenten — —» och »Nieuwe Inwentien — — », utgivna 1556 och 1557, men troligen inventerade mellan 1546 och 1549.[4] Ungefär samtidigt torde den odaterade och osignerade makserien »Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de Masques» ha tillkommit.[5] Dessa tre samlingar jämte en samling kärl (1548) bilda Floris' Sturm- und Drangperiod. Vilda måttlösa grotesker, sammansatta av former som hämtats från växt- och djurriket, men vilkas enskilda former så starkt överdrivits att ibland varje naturlikhet lämnats. De göra ett bestämt barockt intryck.

---

[1] *Hedicke*, a. a.

[2] Dessa, som ofta själva voro konstnärer, voro synnerligen talrika. *Hedicke* (Cornelis Floris, Berlin 1914,) uppräknar ett tjugotal. Den förste och förnämste torde varit Hieronymus Cock, innehavaren av konsthandeln To de vier Winden, en mångsidig man, retoriker, konstnär, köpman, humanist och gynnare av flamländsk folkkonst.

[3] *Hedicke*, Rep. f. Kw. XXXII.

[4] Enl. *Hedickes* antagliga påstående (Cornelis Floris, sid. 16), bevisat med att deras groteska stil ej gärna kan ha funnits levande hos konstnären efter de stränga klassiska verken från 1549. (Gravvårdar i Königsberg, se nedan.)

[5] *Jessen*, Katalog der Ornamentstichsamlung, Berlin, n:r 378, förmodar Floris vara inventorn.

Sedermera övergiver Floris helt dessa ungdomsformer — ehuru de här och där som detaljer uppdyka även senare. De voro endast en obändig naturs skapelser på papperet. Ty när Floris' namn blivit känt och han 1549 får beställning på hertiginnan Dorotheas epitafium i Königsbergs dom,[1] är det en helt annan mästare som i sten skapar stränga, närmast klassiska former. Ett nytt skede börjar, Cornelis Floris' »stränga» stil, och i denna utför han sitt livs största verk, vilka skulle få en ofantlig betydelse för det nyss nämnda stilområdets efterföljande dekorativa konst — epitafiet i Léau (1550—52), Fredrik I:s frigrav i Roskilde (1553—55), hertig Albrechts grav i Königsberg, — Kristian III:s hallgrav i Roskilde (beställd 1569)[2] o. s. v., gravar av olika typer. Dessutom byggnadsverk, varav det förnämsta Antwerpens rådhus (1560—64). Dekorationen förblir fortfarande rik och väl försedd med groteska element, åter och åter uppstå nya ornamentala skapelser, men de spela icke längre huvudrollen utan stå under skarp kontroll av det tektoniska.

Förebilderna till Königsbergsgravarna, vilka mest intressera oss i detta sammanhang, äro Andrea Sansovinos marmorvårdar över kardinalerna Basso och Sforza i S. Maria del Popolo i Rom.[3] Den stil som Floris i sin dekorativa arkitektur importerar till Flandern är således till sin grundkaraktär florentinsk renässans. Till sin helhet blir den en i viss grad opersonlig och antinationell blandning av konventionalism och italiensk högrenässans, där det nordiska endast i detaljerna får säga sitt ord. En viss borgerlighet, passande väl till Antwerpen på 1550-talet, låg över Floris denna tid. En viss hänsynslöshet och konstnärlig fördomsfrihet, krämarens sed att taga fördelen varifrån den kommer. Floris sammanställde fritt ur skilda källor. Ett exempel, som ger vittnesbörd nog, är nischgravsticket »Beate qui» i Inventien — där nischen är florentinsk, väggen med sin rytmiska travé tillhör Bramante-Sansovinotypen och där här och var venetianska motiv äro inströdda. Uppgifterna äro för stora för Floris, för att han — ännu helt oerfaren — skulle kunna giva homogena skapelser. I smärre uppgifter som epitafiet

[1] *Ehrenberg*, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen.

[2] Närmare om dessa bl. a. *Hahr*, Willem Boy. Uppsala 1910, sid. 7 ff.

[3] *Hahr*, Studier i Nordisk renässanskonst, sid. 10 o. a. förf.

rör han sig mera oberoende av italienska förebilder. Arkitekten kan här träda tillbaka för dekoratören och ornamentisten. Ty Floris är praktisk dekoratör, han är ej — åtminstone inte före Antwerpens rådhus — arkitekt eller ens bildhuggare. Han tillhör ej de originellas trånga krets, utan hans like sökes bäst bland de konstnärer där smaken talar högre än snillet, som Ghiberti, Mino da Fiesole och de florentinska porträttskulptörerna från ungrenässansen eller deras nederländska bröder, som Dirk Vellert eller Barent van Orley. Den enda skillnaden var att han på grund av tidsläget kom att spela en mycket större roll. Hans föregångare i Nederländerna Jacques du Broeucq från Mons var en originellare begåvning, och hade tiden varit mogen för en ny stil medan denne levde, hade den kanske redan från början fått en personligare karaktär och gått en självständigare väg. Nu var målet, som Hedicke[1] uttrycker det, ej en originell konst, utan »Erziehung einer Harmonie auf tektonischer-dekorativer Grundlage mit vorwiegend plastischen Mitteln und antikischen Formen». Floris' speciella gärning blir därför inte nyskapandet utan de dekorativa detaljernas bearbetning.

Hertiginnan Dorotheas epitafium i Königsberg består av två ordningar, en stor för skrifttavla och en liten däröver för hertiginnans byst, slutande uppåt i en fruktkorg med spets. Kompositionen är således den enklast möjliga och ej Cornelis Floris egen. Det speciellt floriska i den bestod i den dekorativa förbindelsen, som ej var arkitektonisk-organisk i italiensk anda utan mera skiljetecknet mellan två tal i en addition. Denna villkorliga förening är emellertid utförd med stor talang. Dekorationen är så utförd, att det — trots den »stränga» stilen — tunna och bräckliga skelettet fogas samman med levande hand, höjande det hela till dekorativ skönhet. Som förnämsta dekorativa element stå de bägge karyatiderna vid skrifttavlans sidor. Dessa bära strängt taget ej upp bjälklaget och den övre ordningen, de äro rent dekorativa. Floris har — och detta är hans största dekorativa bragd — visat sig uppskatta och till fullo utnyttja de dekorativa värdena hos den ursprungligen rent konstruktiva stödfiguren. Detta är Floris' gärning, och den begås inte av den klassicerande utan av den nor-

[1] *Hedicke*, Cornelis Floris, sid. 63.

diske, den barocke mästaren. Nordens renässansdekoration har satt sin första frukt mot Italiens sådd.

Floris' inflytande sträckte sig emellertid även till profanarkitekturen, och han införde där två nya motiv. Dels volutgaveln med plastisk dekoration, dels väggpilastern som dekoration mellan fönster och som gaveldekoration. Den gotiska knekten blir alltså pilaster, ribban blir rullverksvolut och svicklarna fyllas med figurer eller rullverk.[1]

Cornelis Floris' stil är emellertid ej den vid denna tid allenarådande i Nederländerna. Jacob Colyn de Nole, som år 1543 tar sitt uppehåll i Nederländerna, sprider visserligen till Holland Floris' läror, men utvecklar sedan på egen hand den tidigare arabeska riktningen. Genom sin kamin i Kampen, skranket i Dortrecht, predikstolen i Herzogenbusch[2] får han en viss betydelse för Norden och blir fader till den stränga holländska klassicerande riktning,[3] som ersätter den småningom utdöende arabeska. I Skåne få vi se ett prov på denna riktning i Lorens Sweiss' predikstol och altartavla i Kristianstads kyrka.

Denna riktning har för övrigt redan före Colyn skjutit ett skott i Pieter Cockes »Inventie der Colomnen» 1539, väl resultatet av mästarens studier i Sebastian Serlios arkitekturböcker — han översatte dem på 1540-talet. Cocke tycks som arkitekt ha varit mer teoretiker än praktiker, och översättningen av Serlio är hans livsverk.[4] En gång träffa vi honom dock som praktisk arkitekt, låt vara till ett förgängligt verk, den triumfbåge som med anledning av Filips av Spanien intåg i Antwerpen restes år 1549.[5]

Vid arbetet på denna triumfbåge, där många av Antwerpens konstnärer medverkade — även Floris — träffa vi för första gången

---

[1] *Hedicke*, Cornelis Floris, sid. 190.

[2] Utförd av Cornelis Bloemaert under Colyns inflytande.

[3] *Galland*, Gesch. d. Architektur in Holland, Berlin 1887, sid. 83 f., 91 ff. En nordisk utlöpare i den odaterade altartavlan i Roskilde domkyrka. Det första klassicerande monumentet Jacob van Campens rådhus i Amsterdam. (*Gurlitt*, Geschichte des Barockstils III.)

[4] *Graul, R.*, Zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden, Berl. 1889, sid. 44. *Guicciardini*, *Vasari* (2. uppl.), *Carel van Mander* nämna hans teoretiska förtjänster. Han översatte också Vitruvius. Han var en berömd tapetvävare.

[5] *Graul*, a. a. sid. 45 o. a. förf.

den unge man, som senare skulle få det mest bestämmande inflytande på Nordens småkonst — Hans Vredeman de Vries. Ett oblitt öde hindrade honom från att bli praktiserande arkitekt. Liksom hans förste lärares, Pieter Cocke, skulle hans liv i det stora hela bliva begränsat till den för utövande mästare föga angenäma teoretikerns roll. Detta gör att vi ej kunna fullt exakt bedöma hans konstnärliga karaktär. Hedicke anser honom som lärjunge till Floris från det ögonblick då de träffades vid arbetet på triumfbågen (Pieter Cocke dog 1550) till 1570, då Vredeman lämnade Antwerpen. Det kan nämligen, säger Hedicke, ej vara tillfälligt, då Vredeman fullbordar Floris' stickserier på de områden som Floris försummat (i en kartuschserie av 1555, i några serier kärl och gravvårdar), därvid tillfogande vissa hårda drag, utslag av hans egen natur.[1] Efter 1570 förde Vredeman ett kringirrande liv. Religionsstrider drevo honom i landsflykt, varifrån han återvände 1575. Till 1586 fortsätter han sin verksamhet som dekorations- och arkitekturtecknare samt sysslar med teoretiskt skriftställeri. Hans huvudverk »Architectura» utkommer 1570 och reproduceras i otaliga upplagor. Från 1586 vistas han som perspektivmålare i ett flertal av Europas städer, bl. a. i Danzig och Prag, tills han för någon tid slår sig ned i Haag som lärare i perspektiv, varefter han åter beger sig ut, tills vi 1604 förlora spåren av honom i Hamburg.[2]

Hans produktion var synnerligen rik. Den nyaste sammanställningen av hans grafiska verk[3] visar ej mindre än trettio stickserier, vilka hava omtryckts i talrika upplagor.[4] Originaliteten av hans stil kan omtvistas. Hans stick få ofta ett hårt otillgängligt

---

[1] *Hedicke*, Cornelis Floris sid. 129. Det vore emellertid en något lång lärotid.

[2] Uppgifterna om hans dödsår variera. *Galland* (a. a. sid. 109) sätter det till 1607. På hans år 1638 utgivna »Theatrum vitæ humanæ» står: Terbinos deciesqnouem superexit in annos etc. I den flamska översättningen: hy heeft 96 Jahre geleeft ende so het Leven der recht oude mannen beleeft. Född 1527 skulle han således ha dött 1623, vilket strider mot alla andra uppgifter.

[3] *Hedicke*, a. a. sid. 149—51. Se för övrigt Naglers och Wurzbachs lexika.

[4] En ganska sällsynt i Nationalmusei ornamentsticksamling: »Parerga a 10. Vredemanno Vrisio Ingeniose Inventa, a Carolo Malery In Lucem Edita. Antwerpiæ MDCXII», eftertryck av den år 1570 utkomna serien »Grotesco».

drag, men detta kan också ge vika — som i hans möbelserier. Skillnaden mellan honom och Floris är hans tydliga lutning åt det måleriska. I denna mening delar han ofta sönder dekorationen i smådelar, medan Floris begränsade sina ornament till stora fält och därigenom onekligen fick en större och enklare verkan. Det måleriska är just betingat av detta detaljernas självständiga spel, en deras strävan att alltid komma fram och synas mer än de förtjäna. En roll som egentligen strider mot arkitekturens liv, men som icke desto mindre — enskilda utsvävningar undantagna — bildar hela den nordiska arkitekturens av ingen annan uppnådda behag.

Man får emellertid en vrång uppfattning av Vredeman de Vries, om man söker den i hans tävlan med Cornelis Floris. Hans rätta betydelse följer av det stora antalet stick. Vredeman var den som spridde kännedomen om den flandriska renässansen ut över hela norra Europa. Floris' beställningar inskränkte sig till några hov och adliga, endast genom dem kunde utbredningen av hans former inte bliva så snabb och allmän som den blev. De Vredemanska sticken gjorde vad de kungliga gravvårdarna inte förmådde, spridde formerna till alla de verkstäder och små konstcentra, där gotikens tradition nyss hade slocknat. Vredeman är först och främst Florisstilens agitator, hans arkitektur är blott teoretisk — teoretiska omarbetningar av Serlio — och kommer först betydligt förändrad av praktiska arkitekter, som Liewens de Key och andra, till verklighet, men i sin småkonst och som ornamentist är han fullt originell och långt mer personlig än Floris och har där lagt grundstenar till utvecklingens byggnad.[1] Egendomligt nog blevo hans former mindre spridda i moderlandet — med undantag av just Antwerpenskolan — än i utlandet.[2] Redan Galland

[1] Det är av betydelse att veta, att Vredeman aldrig var i Rom. Han står därför friare gentemot de romerska förebilderna, och hans omarbetning av dem blir mera nordisk än Floris'. Möjligen är det den teoretiska konstruktionen av detta nya nordiska, som hittills stört hos Vredeman vid jämförelse med Floris.

[2] Om Nederländerna och möbeln yttrar sig *Vogelsang* (Holländische Möbel, sid. 30): »Nur die belgischen Lande, einzelne Teile Deutschlands und der Norden der Niederlande, Groningen und Friesland — Vredemans Heimat — liessen sich stärker von den Vorlagen beeinflussen.» De andra togo blott detaljer. Yttrandet är emellertid överdrivet och motsäges av de flesta andra författare och verkligheten.

påpekar,[1] att hans sprudlande fantasi skaffat fler motiv åt Tyskland än åt Nederländerna. Han har givit modeller för allt, från kolonnordningar till grotesker, kartuscher, karyatider, gravar, epitafier, perspektiv, fontäner, trädgårdsarkitektur, och slutligen gav han i de hos Philipp de Galle utgivna odaterade möbelserierna »Differents pourtraicts de menuiserie», sedermera omtryckta så sent som 1630 av hans son Paul Vredeman, prototyperna till den nya stilens profana möbler i norra Europa.

* * *

Som redan antytts, voro de två huvudpersonerna i Antwerpen — denna Nordeuropas konstnärliga hjärna efter 1550 — mindre arkitekter än dekoratörer. Det ligger därför nära till hands att efter denna hastiga överblick av deras allmänna œuvre ingå på dem som ornamentister. Så mycket mer som de representera toppunkten av hela den tidigare renässansdekorationens utveckling i Nederländerna och även i Tyskland, och som en skildring av dem ej kan bli fullständig förrän den analyserat den dekorativa formlära, vars syntes de gjorde. En skildring av dem blir också i stort sett en bekantskap med de ornamentala och dekorativa grundformer, som Skånes bildhuggare och träsnidare bland många andra slaviskt kopierade, varierade eller vidare utvecklade.

Floris som inventor till den dekorativa karyatiden är redan berörd. Den som väntar att finna individuell karaktär i de talrika figurer och hermer som i stället för kolonner låtsas bära bjälklag på epitafier, altartavlor eller predikstolar, söker i regeln förgäves. Mätt med figurskulptörens mått, blir Floris banal. Sedda som konstruktiva figurer med arkitektonisk funktion, bli hans typer — och kanske än mer Vredemans — vidriga. De äro helt dekorativa. De tillåta endast en ringa variation. En mer eller mindre utpräglad kontrapost, ibland ytterligare betonad genom att »das Spielbein» sättes på en plint, en armarnas stilla rytmiska variation eller en förvandling till herm, se där hela skalan. Men denna skala rymmer hundratals halvtoner, små nyanser som endast med

[1] *Galland,* a. a.

svårighet låta sig urskiljas, men som dock finnas till för att — icke som beståndsdelar av figur men som välberäknade accenter av ett dekorativt yt- och linjespel — fylla sitt behov.

Nederländernas övriga figurdekoration spelar i jämförelse med karyatiden en underordnad roll, är direkt kopierad av italienska förebilder eller räknas rättare till ornamenten.

Ornamentet var det första av renässansen som trängde in i den dekorativa konsten. Man kan se många exempel på att ett rankverk fyller en yta tillsammans med ett pergamentornament på en möbel av gotiska former. Sedan försvinner det gotiska ornamentet och först därefter den gotiska helhetsformen.

Ungrenässansens förnämsta ornament var rankverket. Med renässansens rankverk eller arabesken förstås en av växtdelar, akantusblad och grenar bildad ytornering med direkta förebilder i den antika konstens akantusornament.[1]

Det har varit alla tiders älsklingsornament, och då sengotiken avlöstes av renässansen, genomlevde det i gotisk form en blomstringstid. Men den gotiska rankan var endast en naturalistisk ytfyllning, ett utfyllande av den givna ytan till randen, ett överspännande av ytan med ett oordnat mönster. Den sprang innerst ut ur samma känsla som bar gotiken för övrigt, strävandet

---

[1] Benämningen på detta ornament är ännu obestämd och växlar mellan rankverk, växtornament och arabesk. Arabesken är det vidaste uttrycket, men har den olägenheten att förväxlas med moresken. Arabesken och moresken bytte vid övergången från medeltiden till renässansen plats (enl. *Hedickes* undersökning) och arabesken, som förut varit namnet för den abstrakta flatstiliseringen av akantusornamentet, fick nu bli namn på moreskens naturalistiska akantus och tvärtom. Så i Vredemans och Bos' stick. På 1500-talet kallades ornamentet i Norden både för växtornament och grotesk. I det följande kommer namnet rankverk som svenskt att användas. När de två uttrycken arabesk och moresk begagnas, betyda de, det förra en naturaliserande plastisk akantusranka, det senare ett flatornament av stiliserade växtmotiv.

Ornamentets härstamning från lotusmotivet, som först påvisats av *Riegl* (i Stilfragen), bör betonas. Den gängse åsikten var ju förr dess naturalistiska ursprung ur bladen av acanthus spinosa. Men den rytmiska grekiska rankan är ej en stiliserad naturförebild utan framkommer ur en från mykenetiden genom århundraden gående konsekvent naturaliseringsprocess, och är som sådan den grekiska andens största och betydelsefullaste insats i den dekorativa utvecklingen. För ett rätt förstående av ornamentets hela utveckling — även den korta tiden i Norden under 1500-talet — är det av vikt att ha denna dess ursprungligen icke naturalistiska karaktär klar för sig.

mot det kontinuerligt flytande, den fria rörelsen, det obegränsade. Det gotiska rankverket kan liknas vid lövverket av ett träd som växer så långt rummet tillåter, fyller ut varje kvadrattum och fogar sig efter de möjligheter det har till buds.

Renässansen föres över Alperna ledd vid handen av humanismen. Denne intellektuelle fadder dödar den sengotiska naturalismen. Rankverket blir ej mer fyllning av en yta, utan en utåt sig själv begränsande prydnad. Detta betingas av två orsaker, antikens och därmed renässansens mest typiska kännetecken, symmetrin och det statiska. Ornamentet växer ej längre fritt, utan det konstrueras kring en mittaxel i en form lämpad efter den statiska situationen vid den yta som den skall pryda. Från den ena möjligheten av en ytfyllning — ornamentets vanligaste funktion, det gotiska skenbart regellösa överspinnandet av ytan — går man till den andra, det statiska anbringandet av ett från mitten bestämt, utåt begränsat ornament. Detta kan antingen stå, hänga eller sväva fritt och står alltid i en lagbunden korrespondens med ytan. Det stiger upp nedifrån, men icke för att dynamiskt fylla hela ytan till dess gränser, utan för att ingå som en statisk beståndsdel i den. Det hänger ned från en knapp som en knippa av växter, klart i konturerna, eller det svävar fritt på ytan, dess egen inre kraft väl avvägd med ramens. Vi få två delar mot varandra, ej två som gå samman till ett. »Der neue Stil trennt und individualisiert die Teile, im alten sind sie unlösbar ineinander verwachsen und gewinnen ihren Wert und Schönheit erst in der Gesamtmasse.»[1]

Det mest i ögonen fallande draget hos rankverket är dess ytkaraktär. Gotikens ornament var tredimensionalt. Renässansens är ett mot en plan grund avtecknat ytverk. För det gotiska ornamentet existerar icke ytan som grund, ornamentet skyr åtminstone icke att ogenerat inkräkta på den, växa ut och in, låta grenar och blad som plastisk friskulptur slingra sig om varandra. Renässansens rankverk är, kan man mycket grovt säga, som den antika reliefen ett i låg relief utfört arbete som lagts på en neutral, plan grund. En följd härav är att gotikens måleriska ljusverkan helt försvinner och endast rytmen framträder.

[1] *Wölfflin*, Die Kunst Albrecht Dürers, sid. 240.

Denna utveckling är, som Deri[1] framhållit, intellektuell.

En följd härav var att ornamentet förlorade sin omedelbarhet — ornamentets viktigaste egendom. Den rent ur känslan springande, nästan omedvetna lek, vari den gotiske konsthantverkaren smyckade sitt arbete, blir ett nyktert upprabblande av en mödosamt inlärd utanläxa. Denna läxa läres i böcker — ornamentsticken. Gotiken hade ett fåtal ornamentstick,[2] under 1500-talet uppstå i massor förebilder för konsthantverkarna, där de kunde lära sig »aller frembden und schweresten stück».

Dessa utgåvos mest av det lyckliga fåtal, som varit i Italien och sålunda var i besittning av det främmande landets underbara skönhet, och köptes av alla de andra, alla hantverkarna, som så gott sig göra lät var och en i sin stad, mer eller mindre misslyckat, närsynt skuro ut sina trästockar i en lydig undergivenhet under formeln. Men den oundvikliga följden blev att ornamentet var färdigt före verket i dess helhet. Det blir ett färdigt mode och bygger trots sitt naturalistiska innehåll icke på något naturstudium — på få undantag när.[3]

I Tyskland går rankverket omkring 1550 mot sin undergång. I Nederländerna får det längre livslängd.[4]

Man kan alltså betrakta rankverket som den ännu helt italieniserande renässansens ornament. Barocken tål det inte, utan utbildar helt nya arter.

Formerna för rankverket äro talrika. Vi skilja på tre huvudtyper: stängelrankan, grenrankan och bladrankan. Benämningarna säga nog om karaktären. Bladrankan brukar i sin ordning ytterligare indelas i undertyper: bladet fritt utväxande från stam-

---

[1] *Deri*, a. a. sid. 33 f.

[2] Se härom *Lehrs*, Über gestochene Vorlagen für gotisches Kirchengerät, Ztsch. f. Christl. Kunst VI, 1893.

[3] »Mit Ausnahme einiger Entwürfe von Holbein — kommt in dem Zeitraume von 1500—1540 auf den Stichen kaum etwas anderes als eine vage Reminiscenz an bestimmbare Erscheinungen aus der Tier- und Pflanzenwelt vor.» *Lichtwark*, a. a. sid. 50.

[4] Det är en bestämd skillnad mellen den nederländska och den tyska rankan. Den senare ingår nämligen ofta förbindelse med rullverket och får därigenom en tredimensional, grov karaktär. I Skåne förekommer en avtoning härav, växtmotiv i förening med beslag, vilket dock icke förstör ytkaraktären.

men, bladet med hylsa. Slutligen ha de olika ändarna givit anledning till en bestämning: ändar med blommor, med huvud och med halvfigurer. De olika ornamentisterna bruka särskilt i detta avseende konsekvent hålla sig till en form.

De dekorativa typer vartill detta ornament låter bilda sig äro talrika. Årtusendens formutveckling hade skapat ett rikt förråd av variationer. Den vanligaste är som redan nämnts fyllningen, som kan vara av två slag, hög- och tvärfyllning. Tvärfyllningen, ytterligare utsträckt på längden blir bård; en variation är hörn- eller svickelfyllningen. Besläktat med rankverket är fruktornamentet, vilket antingen förekommer som knippa eller korg — frukthänget — eller utdraget på längden till en fruktsnodd. Cornelis Floris har, närmast anslutande sig till florentinska förebilder, skapat flera typer av fruktsnodden, vilka sedan blivit klassiska. Överhuvud kan utbildningen av fruktsnoddekorationen anses som Floris' speciella ornamentala gärning. Fruktkorgen, vilken har rötter både i gotiken och i den italienska renässansen, blir synnerligen allmän som avslutning på arkitekturdelar och varieras i sin tur genom upptagande av nya element till en rullverkskorg.[1]

Ornamentet är sällan rent till sitt innehåll. Det upptager främmande beståndsdelar. Ehuru denna process skall få riktig fart först i rullverket, ha vi dock några allmänna blandade typer även i rankverket. Den kanske vanligaste tillsatsen till ett rankverk är masken. Vi veta, att de nederländska och tyska ornamentisterna gingo så långt, att de läto rankornas yttersta spetsar sluta i ett huvud. Det vanligaste är att masken, ensam eller sittande på en medaljong i mitten av en fyllning, infattas av ett åt sidorna utväxande rankverk.

En släkting till rankverket är trofén, mindre på grund av form och innehåll än för att den användes som fyllning. Den härstammar från Veneziano och Vico. Vredeman de Vries har en egen mera stiliserande nederländsk variant, som även begagnas av Floris i Roskildegraven. Och slutligen måste vi här uppräkna palmetten, denna ornamentens moder, som här i Norden skulle komma att bekläda otaliga nischvalv.

I de långa bårderna kunna naturligtvis de rikaste växlingar före-

[1] Kallas också rostkorg.

komma. Serier av fruktornament, änglar, masker, draperier, rankverk o. s. v. i de mest skiftande variationer bildas oupphörligt. Cornelis Floris var även här den utslagsgivande och bildar härigenom nästan ett nytt dekorativt system.

Omsättandet i praktiken av rankverket blev i allmänhet likformigt. Reliefen är låg. I träteknik äro bladens konturer skurna med lodrätt snitt, medan deras flikar särskiljas genom karvsnitt och ytan arbetas med håljärnet.[1]

Rullverkets uppkomst och utveckling är en av de intressantaste företeelserna på den dekorativa konstens område, då det nämligen är den enda ornamentform som självständigt uppstått efter antiken. Särskilt för Nordens konst är det av vikt att känna dess karaktär och genesis. Det finnes visserligen i Italien, men utvecklades till sin höjd av den tyska och nederländska konsten och blev också det allt annat behärskande ornamentet i Nordens konst under renässans och barock. Det är en av exponenterna för den gotiska reaktionen. Det är buret av en gotisk känsla, fött ur den återupplevande känslan av den gotiska rörelsestilen som reaktion mot det italienska rankverkets rofyllda stil.

Rullverket, »das versterben und verlieren unten und oben an werk mit geroll» (Vredeman) har hämtat sina former ur två källor. Dels antikens e- och s-bågar, voluter och spiraler, ja man har till och med kunnat följa det så långt ned som till mykenetiden och den assyriska konsten.[2] Dels vilar det på gotikens språkband. Men sin karaktär av ett helt nytt ornament och sin moderna och egentligt nya form får det först därigenom att *ramen* får en självständig betydelse. Ramen är ej längre bård kring en yta, utan det primära hos ornamentet. Alla andra ornament ha haft ett centrum, rullverket är acentriskt, betraktarens öga ledes ej mot medelpunkten utan utåt.

Frågan om prioritetsrätten till rullverket kan ej med säkerhet avgöras. »Die Vorbedingungen lagen um 1530 ungefähr gleich günstig in Deutschland, Frankreich und Italien.»[3] Lichtwark följer

[1] Jmfr *Jensen*, a. a. sid. 16, *Brinckman*, Das Hamburgische Museum o. a. förf.
[2] *Riegl*, Stilfragen.
[3] *Lichtwark*, a. a. sid. 16.

ornamentet ända till Genteraltaret, där han finner upprullade sköldar, därefter ser han det i Rogier van der Weydens Bladelinaltare, men det finns också på sengotiska pergamentband, skriftrullar, sköldar som upprullade kanter av en i flikar skuren rand. Betydelse får det emellertid först som inramningsmotiv genom förbindelsen med inskrifttavlan och medaljongen; så länge endast sköldens ränder skuros sönder och rullades samman, kom man intet nytt åstad. Detta uppstod, då man för första gången begränsade dessa rullformer inåt, d. v. s. genom en inre kant tydligt avgränsade ramen från det inramade. Denna kant blev det fasta och alltid givna, det passiva, den lösa yttre kanten det aktiva i ornamentet. Härmed har ornamentet blivit en form utan centrum. Medelpunkten har förlorat sin betydelse och man har kommit tillbaka till den gotiska ornamentprincipen: bortelimineranderet av den konstanta blickpunkten. Ornamentet har blivit ramen om ett inre tomrum.

Men härigenom har något helt nytt uppstått. De antika ornamenten voro alla ytformer, den tomma ytans betonande genom en annan yta. Ramverket är tredimensionalt, plastiskt, det kan ej pressas in mellan två parallella ytor, utan löser sig ut ur planet. Detta yttrar sig redan i materialet. Flikarna äro ej tvenne plan — tvådimensionala plåtar — utan centimetertjocka plastiska bräder, som böjas utåt.

I början yttrar sig rullverkets tredimensionalitet blott i denna böjning av ramens eller flikarnas yttre rand. Sin fulla karaktär visar det först i den s. k. rullverkskartuschen, »Compartiment», en ornamental bildning som består av över varandra lagda rullverksramar. Det kommer nämligen en tid då man ej längre nöjer sig med *en* ram, den ger ej tillräcklig rikedom av flikar och tungor. Man sätter en andra ram bakom den ursprungliga. De båda sättas först i förbindelse med varandra genom från bakre ramen över den främre böjda tungor. Sedan göras ovala eller fyrkantiga hål i den bakre ramen, genom vilka den främres tungor stickas in. Härigenom har man övervunnit det tjocka materialets oförmåga att bilda ett obegränsat antal flikar. Genom de båda lagens samverkan kunna flikarna ökas och otaliga kombinationer uppstå. Slutligen händer det att man lägger

tre lag av ramar över varandra, den s. k. trelagskartuschen. Detta ramverk är barockt, måleriskt och växer som en fri bild oberoende av ytan, medan renässansens rytmiska ornament stod i det strängaste beroende av den. I Tyskland märkes denna barocka utveckling tydligt och går till en fullkomlig uppluckring av ytan.[1] Den nederländska kartuschen, som i allmänhet förblev förebilden för Danmark och Skåne, går ej så långt i barock upplösning. Man begränsar sig till två ramar. Då i nederländska kartuschen två ramar skulle förenas med varandra, lät man ofta den främre förbli styv, under det den bakre böjdes fram över den. Den främre ramens flikar träddes igenom den bakre ramen. Den främre ytan blev således passiv, då i Tyskland båda voro aktiva. Och även där den främre ytan var rörlig fick den en vida måttfullare karaktär. I det hela strävade man i Nederländerna att giva även rullverket så mycket *ytkaraktär* som möjligt, vilket troligen berodde på att man — särskilt kartuschens främste konstnär Vredeman — tog hänsyn till det tänkta materialet.[2]

Kartuschen kunde emellertid aldrig bliva någon ytdekoration i egentlig mening. Den saknade alla förutsättningar att begagnas som fyllning. Man utbildade därför rullverket till denna särskilda funktion genom att förena det med den orientaliska moresken till beslagsornamentet. Namnet förråder ornamentets art, beslag av ideala metallplåtar, torde emellertid vara oegentligt. Ornamentet har icke uppkommit på teknisk väg och ej heller begagnats i detta material, det har uppstått som rent ornamental konstruktion.

Den rena moresken inkommer från Italien,[3] dess mest kände odlare är Peter Flötner.[4] Den begagnas emellertid i sin orientaliska form nästan uteslutande som intarsia. Sin betydelse för Norden har den huvudsakligen som källa till ytrullverket. Moresken kan särskiljas i två beståndsdelar: den hopflätade ranklin-

---

[1] I fem till sju lag. *Deri*, a. a. sid. 54. Likheten mellan denna barock och gotiken, se *Luthmer*, Deutsche Möbel, sid. 62 och 68.

[2] Se *Vredemans* möbelstick.

[3] *Bezold*, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Belgien, Holland und Dänemark, 1900, sid. 260 f.

[4] *Lichtwark*, a. a. sid. 32 f.

jen och det geometriska bandverket. Det är detta senare som ger mönstret till rullverkets begagnande som beslag. Under inflytande av rullverkets åt ramen tenderande rörelse koncentrerade man banden dit. Slutligen lades ett band runt omkring sidorna och från dettas inre kant sändes tungor till mitten. Sålunda hade i stället för den groteska och rankfyllningen med koncentration i mitten kommit en fyllning som ägde en rakt motsatt tendens, fyllandet av ytan med utgångspunkt från kanterna. Därmed var det nordiska beslagsornamentets princip utbildad. Det är klart att rullverket där är den svagaste beståndsdelen, då ju detta av moresken tvingats överge sin plastiska karaktär och totalt binda sig till ytan.[1]

I Tyskland var rullverket ofta starkare, där bildas det s. k. Keulenschwungornamentet.

Moresken som rankverk spelade vid denna syntes ingen roll, rankverket bortelimineradeshelt och hållet. Det flätas emellertid ofta in i beslagsfyllningarna och bildar så ett blandningsornament.[2]

Det oorganiska beslagsornamentet är sammansatt av rakt eller av kurvor begränsade uppskurna tungor, som äro förbundna genom

[1] »Rollwerk und Maureske sind aufs innigste vermischt. An der klaren reichen Verschlingung der Maureske lernte man die Mittel des einheimischen Motivs auszunutzen, zunächst in dem vielfachen Durchwachsen zweier Rahmen — dann in Übertragung des Motivs auf die Fläche. Es bleibt zweifelhaft, ob das Rollwerk ohne die Entwicklung der Maureske jemals dazu gekommen wäre, als Flächenornament aufzutreten.» (*Lichtwark*, a. a. sid. 40 f.) Liknande åsikter hos *Becket*, Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark, Kbhvn 1897, sid. 78. — Om processen vid det moreska bandverkets förening med rullverket till beslagsfyllning se *Deri*, a. a. sid. 65. En delvis annan tolkning av beslagets uppkomst ger *Jensen* (a. a. sid. 18): »beslagsornamentet, der hellere burde kaldes kasetteornament, er sikkert opstået ved en krydsning av romerske loftskasetter, renässancekartoucher og arabiske båndornamenter, der smeltedes sammen til et hele.» Det kan mot detta anmärkas, att Jensen här icke skiljer mellan det rena beslaget och den som fyllning tillsammans med rullverk begagnade rosetten, vilken ej har mer att göra med beslagsfyllningen, än att den begagnas som del i en — i Danmark och Schleswig synnerligen vanlig — kombinerad kasettfyllning.

[2] Se exempel hos *Bezold*, a. a. fig. 320, 321. En annan art av sammansättning är den förut nämnda föreningen av rent rullverk och växtmotiv. Angående terminologin i det följande må nämnas, att termen moresk ej begagnas annat än för det ovannämnda rent moreska beslaget.

korta steg. Dessa tungor korsa varandra aldrig i det rena beslaget, vilket däremot är möjligt, vid Keulenschwungornamentet, där tungorna skära varandra och rulla ihop sig till spiraler, eller i det moreska beslaget, där de organiska formerna särskilt i slutändarna tillåta en rik variation. Ornamentet begagnas mycket ofta, inte endast som hög- och tvärfyllning, utan också för att täcka nästan alla ytor som tillåta ett ornament: konsoler, hörnsvicklar, ramar, kolonnskaft m. m. Det står i starkt beroende av grunden. Deri vill till och med i detta hänseende göra det till ett reciprokt ornament.[1] Det upptager i sig masker, ovala »stenar», »diamanter» o. s. v.: ett ornament av andra ordningen uppkommer, ornamentet får själv ett ornament.

Vredeman de Vries är den förste som systematiskt utvecklat det rena rullverksbeslaget och som i sina arkitekturserier konsekvent begagnar det som ytdekoration. Han gav det dess slutliga form, hans stick gåvo det stor spridning, det upptages girigt och varieras snart sagt av varje möbelsnickare.

Dessa abstrakta ornament upptaga emellertid andra beståndsdelar och bilda ornamentsystem, av vilka det förnämsta är grotesken. Grotesken är ett rent fantasiornament som fritt begagnar människor, djur, växter, underliga fabelväsen, oorganiska beståndsdelar, draperier o. a., allt inflätat i ett skelett av arkitekturdelar, rankverk och rullverk. Grotesken är således inte ett nytt ornament, utan en samling av olika dekorativa enkelformer vilka ofta äro mycket löst förenade med varandra.

Ornamentet infördes till Nederländerna av C. Bos, Colyn och C. Floris, till Tyskland av Hirschvogel och Peter Flötner. Den gruva de förra öste ur var Rafaels dekoration av antikens loggior, Venezianos och Vicos stickserier.[2] Grottesken var ursprungligen en reaktion mot den härskande arabesken, och det är betecknande att så snart man i Norden utvecklat en egen groteskstil — således redan före rullverkets hegemoni — rankverket börjar besegras. Det plockas sönder: blommor, frukter, grenar upptagas, rankan som sådan försvinner.[3]

[1] *Deri*, a. a. sid. 73.

[2] *Hedicke*, Repertorium f. Kw., XXXII, *Lichtwark*, a. a. sid. 48.

[3] *Deri*, a. a. sid. 54.

Den nordiska grotesken är ingen slavisk efterhärmning av det italienska mönstret. Den får snart sin egen karaktär. Det är att märka, att Norden ej var så främmande för detta ornament som man skulle tro: redan medeltiden hade efterbildat de antika kentaurerna och sirenerna, tidiga konstnärer som Schongauer och Hieronymus Bos hade vågat sig in i dess underliga värld.[1]

De nordiska groteskerna äro till sin innersta grund sprungna ur den nordiska folkfantasin; Cornelis Floris' blomstrande rikedom av urmänskor, väsen med orm- och fiskliv och andra fabeldjur, sorglöst och skissartat utkastade, får därav sin förklaring. Det nya, renässansdraget i dem, var att antiken och Italien förmått inordna den obändiga formvärlden i arkitektoniska villkor; de hade gjort grotesken till ytfyllnad.[2]

Grotesken är, som Bezold[3] med rätta anmärker, ett målat ornament. Den får därför i den dekorativa skulpturen ringa användning. Floris begagnar den här och var, men övergiver den då han får praktiska uppdrag. Dock har den för Norden en viss praktisk betydelse, då den som relief förekommer på ramarna till från Nederländerna talrikt exporterade altaren. Variationerna äro dock ganska små. Putti som sluta i och infattas av rullverk, fåglar, frukter och masker, sammansatta till smala fyllningar av en relativt moderat prägel. I stick utbildas de emellertid och spridas av Vredeman de Vries. I den inhemska skandinaviska skulpturen torde de liksom i Nederländerna och Tyskland vara tämligen sällsynta. I textilkonsten ha de däremot fått en vidsträckt användning.

Vi ha slutligen att göra med ett ornament, vilket länge behandlats som ett ornamentikens styvbarn, men som emellertid i Skåne kommer att utveckla sig till en sällsynt renhet och i

[1] *Lichtwark*, a. a. sid. 47.

[2] Groteskens beståndsdelar kunna indelas i djur, växter och redskap. De första äro fantasifåglar, utan bestämda artkännetecken, ofta med band i munnen, hundar, ormar, fiskar, människor, naturalistiska eller ur fantasin, masker, naturalistiska eller sammansatta av blott oorganiska delar. Växterna äro fruktsnodder (blad, blommor, frukter och snören), grenar. Redskapen slutligen: fruktkorg av järnband, facklor, tavlor, vapensköldar, obelisker, musikinstrument m. m. Några av dessa begagnas även självständigt i förening med rullverk. De skola nedan i korthet behandlas.

[3] *Bezold*, a. a. sid. 257.

många fall kan mäta sig med det rena rullverket: det barocka broskverket.

Broskverket är den logiska konsekvensen av rullverkets utveckling mot barocken. Trots detta finns det knappast något ornament, som man varit så enig att fördöma. Deri har i sin bok om rullverket samlat några utdrag ur de äldre författarnas omdömen, där uttrycken oftast överskrida gränsen för det i objektiva granskningar tillåtna.[1]

Kartusch och beslagsornament hade förut varit skilda. Med tiden förlorar den förra sin plastiska, det senare sin ytkaraktär, bägge löpa tillsammans till ett vekt, halvt yt-, halvt plastiskt ornament.

Detta är början till broskverkets uppkomst. Ramens tungor förlorade sin gamla form, det förut i ytan *utbredda* drog sig tillsammans, och i stället för de förra regelbundna, skilda tungorna uppstodo mer eller mindre sammanflätade. Alla skarpa ränder och ändar blevo rundade och förtjockade. De stora dragen försvunno och genom det hela gick en strävan att betona detaljen. Genom detta enbara sysslande med detaljen växte den oproportionerligt och blev slutligen huvudsaken.

I ständigt växlande variationer fördes detaljerna samman. Det tycktes fullkomligt likgiltigt, hur de olika tungorna och voluterna växte in i varandra. Man glömde bort att tänka på organism och kontur, sökte endast få fram en så levande yta som möjligt.

Broskverket begagnas praktiskt först under 1600-talet. Men redan i titelbladet till Floris' Veranderinghen (1556) kommer broskverkets princip fram: den måleriska plastiken, den våldsamma leken mellan ljus och skugga som Floris uppnått genom att fläta groteskfigurer och fruktornament in i det geometriska rullverket. Det är uttryck för samma stilkänsla som behärskar broskverkets brusande barock. Hade Floris icke efter stickserierna fått praktiska arbeten, vem vet om inte hans nästa steg varit även formella ansatser till ett broskverk.

---

[1] *Deri*, a. a. sid. 75 f. Standardverk som: *Bezold*, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland (sid. 108 och 268), *J. v. Falke*, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes (sid. 169), *Göller*, Die Entstehung der arkitektonischen Stilformen (sid. 358), *Ebe*, Die Spätrenaissance (sid. 416).

Men egentligen är broskverket ingen nederländsk bildning, utan Tysklands speciella bidrag till Nordens ornament. Redan i de tidigaste sticken och ställvis även i de dekorativa verken finns ett hemligt broskverk i rullverket. Det första steget till det egentliga utbildandet av broskverket tages 1599 hos Kramners Architectura i akantusrankor kring beslagsornament. Och 1620 är det rena broskverk utbildat, som ej längre har något gemensamt med rullverket. (Gottfrid Müller, Neues Compertament Buchlein 1621).

Broskverket får sin förklaring då man betänker dess morfologiska släktskap till rokokon.[1] Broskverket är rullverkets barock. Det är med andra ord den nordiska karaktären som åter funnit sitt eget uttrycksvärde efter renässansens intermezzo. Detta blir tydligare för oss vid en jämförelse med sengotiken. Det ser ut som om all den undertryckta gotiska formenergin först i broskverket släppts lös och givit formerna deras karaktär. De nordiska renässansformerna, särskilt då de uppträda i de omedelbarare ornamenten, förlora den italienska harmonin, som aldrig varit ursprunglig utan påtryckt, och åter en gång brusar genom Europa nordbons all klassisk måttfullhet nedbrytande konst. Det blev kanske en fåfäng strid, men dock kunna vi tydligt skönja hur trots många hinder den nordiska linjekonsten återfödes genom broskverkets barockmassor[2] med deras måleriska ljusspel för att slutligen i en ädel syntes kristallisera ut i rokokon.

* *
*

De »sakliga» motiv, som isolerade förekomma i renässansdekorationen, och de dekorativa system, som denna utbildar, äro i huvudsak följande: medaljongen, kartuschen, över-, under- och sidostycken, obelisker, dekorativ figur och mask.

---

[1] Se avbildningar hos *Jessen*, Das Ornament der Rokoko.

[2] *Schmarsow*, Barock und Rokoko, Leipzig 1897, sid. 79, har med utgång från denna broskverkets barocka idé ansett dess första början ligga i Michelangelos behandling av den mjuka travertinen i dekorationen av konservatorspalatset i Rom. Ur morfologisk synpunkt har naturligtvis broskverket intet gemensamt med denna dekoration.

Medaljongen begagnas föga i den stilkrets varmed vi sysselsätta oss.

Kartuschen är behandlad i samband med rullverket. Den utgår från medaljongen och skrifttavlan (utvecklas särskilt av Vredeman i två stickserier, 1555, 1557).

Kartuschen bildar huvudbeståndsdelen i slutstyckena. Dessa bestå vanligen i mitten av en kartusch, som genom voluter förenas med den kant varifrån de växa ut. Sin största rikedom nå de i sidostyckena, vingarna. — Som nedre och övre slut anbringas också fruktkorgar och obelisker, ofta i förening med slutstycken. De utbildas av Floris. Obelisken kombineras ofta med rullverk till rullverksobelisker och är efterträdare till den gotiska fialen.

Masken är antingen ett människohuvud, huvudet av ett lejon eller ett fabeldjur. Den är en nordisk älsklingsdekoration — som från Italien endast hämtar lejonmasken med ring i munnen. Floris och Vredeman, och i Tyskland särskilt Wendel Ditterlin, utbilda den till ett oändligt antal typer som efterföljarna endast kunde variera. Den anbringas överallt, i kartuscher, i medaljonger, på friser, på kolonnskaft.

Den dekorativa figuren slutligen kan indelas i stödjande och icke stödjande. De förra i karyatiden, manlig eller kvinnlig helfigur som med huvudet uppbär en arkitekturdel, vanligen genom förmedling av ett kapitäl, atlanten, som bär med skuldror och armar, kaneforen, som har en korg instucken mellan huvud och kapitäl, hermen, en halv karyatid eller atlant som nedtill fortsättes av plint. Det organiska i hermen kan ibland — så hos Vredeman (gravvårdar, pl. 18, ofta kopierad), exempel även i Skåne — inskränkas till ett huvud. Plintdelen får ibland formen av en volut — voluthermen — eller hela hermen karaktären av en konsol — konsolhermen. — De icke stödjande figurerna begagnas vanligen som fyllningar, i friser, i grotesker, i svicklar och kartuscher och som krön; de äro manliga eller kvinnliga putti, änglar, stående eller liggande.

II.

Denna arkitektoniska och ornamentala formlära avsätter så småningom i den dekorativa konsten för stilkretsen fullt självstän-

diga typer. Vi skola i korthet skärskåda, huru de för vår undersökning viktigaste, gravvården, epitafiet, altartavlan, predikstolen, dopfunten och kapell- eller korskranket[1] utvecklade sig.[2]

Genom reformationen mister altaret sin ledande plats bland de kyrkliga inredningsföremålen och ersättes av gravvården. I kultkonstens ställe träder med en ny anda profankonsten, och gravvården blir denna profankonsts viktigaste tema. Gravvården blir åtminstone för stadskyrkornas del det för tiden karaktäristiska. Från kyrkan har vården av konsten gått över på fursten, borgerskapet och adeln, och följden blir en inträdande gravlyx, vilken endast har sitt ursprung i renässansens unga personlighetsdyrkan. Man ville synas och sätta sig själv och sina närmaste ett minne till evärdelig tid.

Den nordiska gravvårdsutvecklingen utgår från seden att bisätta förnäma personer inuti kyrkan. Deras grift övertäcktes med en stenplatta med inskrift och vapen. Senare utbytes denna pryd-

---

[1] Med arkitekturen mera intimt förbundna dekorationstyper, tornet, gaveln, portalen, beröras mera flyktigt, varför en direkt skildring av deras förhistoria här kan uteslutas. Se kap. III, V.

[2] Man bör skilja mellan typ och form. Den förra kan vara densamma, medan formen förändras, vilket beror på att typen ofta bildas ur allmänna kulturella och sociala förhållanden, medan formen kan oberoende av dessa utveckla sig. Vi kunna med denna kunskap lätt förklara, att den avgörande och definitiva typomvandlingen skedde redan innan det Floriska stilinflytandet gjorde sig gällande, eller omkring 1400, då nya behov inställde sig och gamla bruk dogo bort. I Danmark visar sig övergången från medeltid till ny tid i typernas växling omkring 1500. Se *Jensen*, a. a. sid. 9. På sid. 8 säger han: »I det hele må det sikkert siges, at bohavets historie herhjemme i renæssancetiden kun fortsætter en udvikling, der var begyndt allerede i middelalderens senere del —.» Jmfr *Hahrs* typologiska översikt i Skånska borgar. H. sätter övergången till 1500-talets början. De nya typerna äro till en början gotiska, och de förbli så ofta hela tiden till sin struktur. Den nya faktor som vill inverka på dem begränsar sig ofta till dekoration och ornament, men den kan också helt förändra även strukturen. Den följande framställningen skall visa de olika typernas öden under den romanistiska genombrottstiden och därigenom giva underlaget för ett rätt förstående av tidens komplicerade stilförhållanden.

Den typologiska konsthistorien har på senare tider i hög grad försummats för den stilistiska. Den har mindre värde, men är i vissa fall nödvändig, emedan den ger överblickar vilka den stilistiska konsthistorien inte är mäktig. För vårt ämne är den sista grundliga typhistorien *Schayes*, Histoire de l'architecture en Belgique, Bruxelles 1850.

nad mot den dödes bild, i början inristad i konturer, senare i relief. Denna relief var låg, vilket med nödvändighet betingades av plattans läge på golvet. Med en utvecklad renässans — och prydnadslust — måste emellertid reliefen ta sig allt högre former, och det blir nödvändigt att taga upp gravstenen från golvet. Den kan då antingen höjas upp, ställas på fötter — frigraven — eller ställas vertikalt mot väggen — väggraven. En helt annan typ av gravvård bildar epitafiet. Detta utgår från seden att jämte gravstenen på väggen uppsätta en minnestavla med inskrift eller votivrelief. Vi få således i stort sett tre typer för den utvecklade renässansens gravvårdar, frigraven, väggraven och epitafiet.[1]

Väggraven hade i begynnelsen endast gravstenens utstyrsel, den dödes bild omgiven av en inskrift i ett band kring stenens kant. Inskriftsbandet utbytes så småningom mot ornament och bilden ställes i ett rundbågsfält, omgivet av kolonner. Då nu gravstenen ställes upp till väggen, blir detta rundbågsfält — jämte naturligtvis den dödes bild — den huvudsak från vilken allt annat utgår. Det får formen av ett valv — ädikulan — och omgives av pilastrar och kolonner.

Nästa steg är en utveckling i höjden och åt sidorna. Kolonnerna fördubblas, mellan dem ställas nischfigurer, gravvården får ännu en våning. Även ädikulans innehåll vidfares en utveckling. Av gravstenens liggande figur med en kudde under huvudet blir en hel sarkofag med den döde vilande på locket.[2] Sarkofagens slutliga helhetsform sammanfaller ofta med triumfbågens.

Den Sansoviniska typen införes till Nederländerna av Cornelis Floris — förberedelsevis av Jacques du Broeuck från Mons[3] och

---

[1] Då i Skåne frigraven saknas, förbigås den i det följande. Väggraven kallas enl. gängse terminologi gravmonument, vilken beteckning emellertid är strängt inskränkt till den på golvet stående väggraven. Utom väggrav och frigrav må nämnas blandningsformerna av frigrav och väggrav: den vid väggen fästade frigraven eller konsolgraven — ofta en halv sarkofag — och nischgraven, en sarkofag insatt i en fördjupning i väggen.

[2] Vilket givit *Burckhardt* anledning att tolka utvecklingen så, att den venetianska-Sansoviniska typen uppstått genom en sammanställning av sarkofag och ädikula. (Geschichte der Renaissance in Italien, § 140.)

[3] *Hedicke*, Jacques de Broeuck von Mons, Strassburg.

sprides av den förre till Tyskland och Danmark.[1] Före Cornelis Floris funnos i Nederländerna endast spridda försök. Floris ger väggraven dess bestående nordiska typ, vilken endast varieras men föga utvecklas av lokalskolor. Vredeman de Vries (Stickserie 1563) sätter slutstenen över den nederländska typen och därmed på några undantag när över den nordiska. Tyskland kan ej uppvisa motsvarigheter till Nederländerna och ger ej heller förebilder åt andra.[2] Omkring 1560 kommer strömmen från Nederländerna. Floristypen recipieras allmänt i Nordvästeuropa omkring 1580[3] och varieras till större rikedom, vilket vill säga att den från Floris' stränga renässanstyp utvecklas till barock.

Epitafiets utvecklingsgång är trängre än väggravens. Tillfällena till variation voro ej så rika. Väggraven tillät eller begärde som arkitektonisk detalj en fasad- eller portalartad komposition. Epitafiet är vägg-prydnad, måste alltså komponeras som yta och ge en i sig sluten bild. En modern motsvarighet till de alexandrinska relieferna vilka som tavlor prydde väggarna. Denna dess särskilda karaktär bestämmer också dess form och utveckling. Ursprungligen en relieftavla, fortlever det som sådan särskilt i Nordtyskland. Till Danmark kom epitafiet redan i den sista katolska tiden men var då endast en liten trätavla med en enkel vapensköld.[4]

Tavelepitafiet tar från Italien endast allmänna dekorativa former. Dess nordiska renässansform — epitafiet som ren andaktsbild utan relation till döden — har i begynnelsen ingen egen form,

---

[1] Jag avstår från en närmare framställning av väggravens högtyp, då en sådan redan gjorts av Hahr, i Studier i Nordisk renässanskonst, sid. 3—9 och 14—17. Monografier över den italienska gravvården, denna samklang mellan arkitektur och skulptur, för vilken *Burckhardt* hade de högsta lovord, — »kein früherer Styl hat eine Aufgabe von diesem Wert aufzuweisen» — hos *Schubring*, Das italienische Grabmal der Frührenaissance och framför allt *F. Burger*, Das florentinische Grabmal bis Michelangelo, Strassburg, 1904.

[2] *Bezold*, a. a. sid. 247 ff.

[3] *Hedicke*, Cornelis Floris, a. a. sid. 156.

[4] Epitafium över prins Frantz, död 1511, i S. Knud i Odense (*Jensen*, a. a. sid. 6). Enl. Jensen var grunden till det större epitafiets uppkomst, att man ville ersätta de med reformationen bortfallande sidoaltarna.

utan går till profana mönster. De första torde vara Dirk Vellerts »Devies» för Lukasgillet i Antwerpen 1526.[1]

Cornelis Floris och Vredeman de Vries sysselsatte sig i sina stick ofta med epitafiet. Vid dessa är emellertid att märka att de frångå epitafiets innehåll och övergå till väggravens. I motsats mot Bezold,[2] som påstår, att gravmonument och epitafium under renässansen icke längre äro formellt skilda typer, utan blott skilja sig genom sitt innehåll — i väggraven den dödes bild, i epitafiet en votivrelief — måste betonas, att den nederländska och tyska högrenässanstypen på initiativ av Floris tvärtom förblandar innehållet och sätter den dödes bild i epitafiet — sällsynta exempel i praktiken visserligen, men dock förekommande. Däremot förblir deras form skild: å ena sidan en med triumfbågen besläktad arkitektonisk detalj, å den andra en på väggen fäst tavla omgiven av en dekorativ prydnad.[3]

Denna Florisepitafiets egenskap av pseudosarkofag förklarar att typen ej fick någon större utbredning. Floris' epitafium var egentligen i strid mot epitafiets karaktär som minnestavla. Vidare hade Floris inga sidoavslutningar på sina epitafier, endast antydningar förekomma på arbeten i Löwen och S:t Omer. Men sidoavslutningarna voro ästetiskt nödvändiga för de nordiska dekorationsprinciperna. Epitafiet som väggprydnad fordrade dem.[4]

Floris' insats i epitafiets typbildning har emellertid orsakat att två typer i praktiken utbildats, det lilla och det stora epitafiet. Det förra är inskrift- eller relieftavlan som fått en ram av pilastrar, kolonner eller karyatider; ett undre och ett övre bjälklag; som

---

[1] Se avb. *N. Beets*, Dirk Vellerts. Onze Kunst. 1906.

[2] *Bezold*, a. a. sid. 249.

[3] Cornelis Floris har därför två typer av epitafier: kenotafiet (sarkofagepitafiet) och skrifttavlan, där emellertid sarkofagen finns, men reducerad till ett stort bjälklag. Av kenotafiet finnas två variationer: priantepitafiet och bystepitafiet, namnen ange karaktärerna.

[4] Då *Hedicke* (Cornelis Floris, sid. 221) säger, att väggrav och stort epitafium slutligen endast skilja sig därigenom, att den förra står på golvet, det senare är fästat vid väggen, har han grundligt orätt. Det utmärkande för epitafiet är just de vinglika sido-, under- och överstyckena, och dessa upptagas aldrig av väggraven. Det karaktäristiska för väggraven är i nio fall av tio ädikulamotivet och detta tål inga slutstycken.

avslutningar trekantiga under- och sidostycken av rullverk, samt som övre krön överstycke av rullverk med symboliska figurer, vanligen Tro, Hopp och Kärlek, ställda på bjälklaget som krön till överstycket; dessutom ofta obelisker och putti. Ibland innehåller överstycket i sin tur en relieftavla. Är mittavlan en relief, får inskriften sin plats på en tavla i understycket.

Det stora epitafiet har två eller flera våningar. Det kan grovt karaktäriseras som en sammansättning av väggraven och det lilla epitafiet. Dess undre större våning har kring ett relieffält kolonner och nischfigurer. På ett starkt bjälklag framför reliefen knäböjer den döde. Över denna nedre våning reser sig det ursprungliga epitafiet, som antingen kan vara helt löst förenat — adderat — med nedervåningen och utgöra en helt självständig del, eller kan ha smält ihop organiskt, så att det bildar fortsättningen uppåt av underdelen. I förra fallet har man intrycket att en epitafietavlas understycke och ett gravmonuments övre uppsats skurits bort, varpå de stympade monumenten satts ihop och väggraven fått ett nedre slut. I senare fallet vila övre uppsatsens kolonner direkt på underdelens bjälklag, vingarna ha slopats eller äro diminutiva.

Altarets typhistoria är i korthet följande.

Utvecklingen från altarskåp till renässans börjar i Nederländerna med att renässansmotiv inträngа i altarskåpets dekoration.[1]

Renässanskaraktären i arkitekturen kommer först med införande av det italienska ädikulamotivet.[2] Ty så länge icke den av kolonner eller pilastrar omgivna bågen kommit till kunde man behålla flyglarna.[3]

Övergången från altarskrin till renässansaltare sker i följande perioder. Flyglarna bortfalla, skrinet blir vägg. Figurfälten bliva

[1] Goda exempel i Danmark. Se *Becket*, Altertavler. Bl. a. altartavlan i Odense: »og de talrige englehoveder, der dukker frem fra skyerne paa midtertavlen leder Tanken hen paa den italienske Renaissanceskulpturens Anvendelse av samme Putti. Dog betydningsfuldere er det at ethvert Spor av hieratisk Stil ganske er forsvundet», sid. 35.

[2] Första exempel i Dürers Allerheiligenbild. Till Nederländerna i Dirk Vellerts utkast. Jmfr *Aschenheim*, Italienischer Einfluss in der vlämischen Malerei.

[3] Sällsynta undantag finnas. Rochusaltaret i Nürnberg har med bibehållande av de gotiska flyglarna klätt skrinet i italienska renässansformer.

rektangulära och få relief. Kompositionen blir ytartad. En tektonisk inledning i ram och fyllning ersätter den förra konstruktiva kompositionen. Slutligen ordningsbyggnad.

Den nederländska sengotiska altarskåpsutvecklingen slutar med 1530-talet efter att i figurstilen ha mottagit påverkningar av italiensk högrenässans.[1]

Ädikulatypen kan så långt närma sig gravmonumentet, att all typskillnad försvinner. Bezold[2] har velat påstå, att epitafiets och gravvårdens utveckling försiggår under inverkan av altaret. Troligen är motsatsen förhållandet. Vi måste antaga att gravmonumentet verkat bestämmande på altarets form. Åtminstone i Nederländerna och Nordtyskland sysselsättas de banbrytande konstnärerna mera med gravvårdar än med altarbyggnader. Och bland altarna kunna vi i själva verket finna rena bearbetningar av gravmonumentet. Den första är Jacques du Broeucks Magdalenaaltare i S:te Waudru i Mons.[3] Det förefaller som om många av dessa altaren vore epitafier, befriade från understyckena och satta på ett altarbord.

Vid sidan av denna med gravvårdsskulpturen paralella utveckling går emellertid — huvudsakligen under ungrenässansen — en annan av ädikulamotivet oberoende, mera direkt utveckling av det gotiska altarskrinet. En typ finnes i Braisne-le-Comte[4], daterat 1557. Genom en gesims delas tavlan i två delar. Var och en av dessa får genom joniska karyatider och pilastrar tre fält som betäckas med rundbågar. Vi ha således tillsammans sex lika stora fält, och altaret saknar varje betonat mittparti. En annan mera utvecklad typ finns i Hal.[5] Den består av tre våningar bestående av 4, 3 och 1 lika stora fält, pyramidformigt ställda över varandra.

---

[1] *Roosval*, Om altarskåp i svenska kyrkor och muséer ur Mäster Jan Bormans verkstad i Bryssel, Sthlm 1903, sid. 74.

[2] *Bezold*, a. a. sid. 250.

[3] *Hedicke*, Jacques du Broeuck von Mons, Taf. XXXIV. I Mecklenburg flera exempel, ett karaktäristiskt i Belitz.

[4] *Ysendyck*, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas, 2:e série. Retables pl. 10. (Förkortas Ys 2 R 10.) *Hedicke*, Cornelis Floris, sid. 205, har hänfört det till Floris' inflytelsesfär.

[5] Ys 2 R 1.

Skillnaden mellan dessa altaren och de gotiska är, frånsett den dekorativa omvandlingen, endast den, att man övergått från vertikal till horisontal rörelse och från djupa skrin till ytor, inramade av italienska gesimser. Sedermera sker en upplösning av Braisne-le-Comtetypen genom att mitten genomdrages av ett enda fält (i S. Leonard à Léau).[1] Härmed har man närmat sig ädikulatypen; det dröjer inte länge förrän man helt övergiver det gamla. Men ännu så sent som på 1620—30-talen förekomma efterblivna exemplar av typen.

Det som i de provinsiella variationerna skiljer altare av denna typ från andra mycket obestämda utlöpare av ädikulatypen är deras underlåtenhet att betona mitten.

En altartyp, som bevisar det oriktiga i Bezolds ovannämnda påstående, är den nordiska altartavlan av trä under den fullt utvecklade renässansen och barocken. En full kongruens mellan epitafium och altartavla äger rum. Tavlan består av rektangulärt mittfält omgivet av en kolonnbyggnad. Materialet är ännu ej tillräckligt undersökt för att ge en bestämd kunskap om prioritetsrätten till formen, men det förefaller som om mittavlan naturligare skulle ha uppstått ur funktionen att vara en inskrifttavla på ett epitafium än att innehålla en relief eller målning på en altartavla. Man känner i altartavlans historia inga mellanled mellan ädikulatypen och »taveltypen», medan det rika epitafiet med kolonner utan större språng i utvecklingen utvecklar sig ur den enkla tavlan.

Den nordiska typen för predikstolen vid den italienska renässansens inbrott är en sexkantig korg, som varit ämnad att stå på golvet som pulpet. Dess praktfullaste exempel finnes i Ypern.[2] Den delas av en horisontal list i två lika stora delar, de uppkommande fälten ha beslagsornament, hörnen betonas av små lister.

Denna typ dödas snart av den italienska typ som utgår från Benedetto da Majanos geniala skapelse i S. Croce i Florens, vilken består av en på väggen fäst, på konsoler och bjälkar vilande bröstning. Den är den mest tektoniska lösningen för ett utsprång

[1] Ys 2 R 4.

[2] Av Taillebert, Ys 2 Ch 5. Från slutet av 1500-talet.

från väggen. I Norden får den knappast några direkta efterföljare[1] bland predikstolarna, det tektoniska schemat blir aldrig så klart.[2]

Herzogenbuschs predikstol är märklig genom sin ovanligt utvecklade baldakin. Denna består av en uppbyggnad i 3 våningar över en ljudplatta; varje våning består av en kolonntambur med nischfigurer och krön. Denna baldakin är jämte sin släkting sakramentshuset en översättning till renässans av det gotiska tornet, den får en rik utveckling mot barocken. Den tredje delen slutligen, trappan, utvecklas så gott som uteslutande i Nordtyskland, men blir där också särskilt omhuldad.[3] Den delas vanligen genom pilastrar i fält, som prydas av en rundbåge vari en nischfigur insättes. Slutet bildar dörren, komponerad efter gängse profant schema. Ästetiskt sett är trappans problem mycket svårlöst, då den inte under alla förhållanden låter förena sig med korgen.

Dopfuntens typutveckling bjuder mindre omväxling än man skulle tänka sig. Vi kunna skilja på två typer. I den ena bäres den undre skålen av en kolonn eller pelare, i den andra får den en sex- eller åttkantig form, blir tyngre och klumpigare med raka sidor som ge plats för relieffält, och bäres utom i mitten vanligen av karyatider eller hermer i hörnen. Den senare typen blir den i Skåne vanligaste, bearbetas självständigt men varieras ytterst sällan då den är färdigutvecklad. Material vanligen

---

[1] Typen går dock delvis igen i predikstolarna i Delft och i Haags Groote Kerk (*Ewerbeck und Neumeister,* Die Renaissance in Holland und Belgien, h. 9/10 och 7/8). Deras dekoration anknyter till Colyn. Så också det nederländska mästerverket i Herzogenbusch (E 17/18) av Cornelis Blomaert och Antonis van Helmont under tydligt inflytande av Jan Terwens Colyndekoration.

[2] Sengotikens praktpredikstol löser problemet genom att låta en mängd ribbor uppstiga från en konsol och i slanka elastiska kurvor dela sig för att uppbära bröstningen. (Stefansdomen i Wien, 1513.) Däremot förekommer schemat i profanarkitekturen — på burspråk. Det klaraste exemplet och fullständig predikstolsbildning i ett hus i Kolmar (avb. *Lübke—Haupt,* a. a. I., sid. 251).

[3] Exempel i S. Petrikyrkan i Rostock och i S. Jörgen i Wismar. (*F. Schlie,* Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler Mecklenburg—Schwerins, Schwerin 1896—1902 (förkortas Inventarium Mecklenburg).

trä. — Den mesta utstyrseln kom emellertid inte själva funten utan dess lock till del. Som för att framhäva denna hälft av funten, vilken ju endast tjänade prydnadsändamål, utstyrde man den mycket rikt, gjorde den till en självständig uppsats som i höjd ofta kunde övergå själva funten. Då detta lock blev allt för tungt att lyfta av, måste man skaffa en mekanisk anordning. Man upphängde locket i en svängbar galge, vanligen fäst vid väggen.[1] Nästa steg var att hänga locket så högt upp att det ej behövde tagas bort utan kunde hänga fast. Därigenom blir det en del som blott har ästetisk gemenskap med funten och närmar sig i stil till predikstolens baldakin, medan galgen blir mindre och får en mycket rik dekorativ utstyrsel.

Kor- eller kapellskranket erfor i Nederländerna en rik utveckling, är mindre vanligt i Tyskland, i Skåne skola vi endast få se *ett* exempel värt att beskrivas. Högrenässansens typ består av en undre del och en övre. Nedre delen är sluten, indelad i fält, genomdragen av pilastrar eller postament som fortsätta uppåt. Öppningarna mellan de nu fria pelarna upptagas av insatta balustrar. Blicken in i kapellet eller koret lämnas fri. Stöden uppbära ett bjälklag och detta i sin tur en eller flera uppsatser, som kunna vara av olika slag och storlek, från det enkla rullverksöverstycket med kartusch till de fantasirikaste sniderier.

[1] Se Ys 2 F 4; 3 F 3; 2 F 5; 1 F 5 (de två senare gotiska).

TREDJE KAPITLET.

DE NYA FORMERNA INKOMMA TILL SKÅNE.

Den dekorativa konsten låter sig skiljas i två grupper: en »herrekonst» och en som vilar på hantverkets grund. Stilvandlingen sker för de båda grupperna i olika tempi. Den senare hakar sig länge fast vid de gamla formerna, och då så småningom intet annat återstår än att foga sig i utvecklingen, sker detta motvilligt: de nya formerna få ofta lämpa sig efter de gamlas teknik och karaktär.

Denna konservatism var i vår tids Danmark dock i stort sett begränsad till lokala områden.

Den andra arten av dekoration kommer snabbt och bestämt i rena former. Genom Kristian III:s hovmålare, kölnaren Jakob Binck, får det danska konungahusets och därmed den högre adelns konst bestämda renässanssympatier. Jakob Binck var visserligen en eklektiker utan högre värde som personlighet,[1] men därigenom att han förmedlade kunskapen med den kontinentala högrenässansen kom han att få en stor betydelse.[2] Binck sändes av Kristian III till Nederländerna för att beställa ett gravmonument över Fredrik I. Detta — i Schleswigs domkyrka, uppställt före 1557 — utfördes av Cornelis Floris[3] och anknyter såväl direkt till Floris' utförda arbeten som till hans stick i Nieuwe

[1] Om Binck se *Becket*, Jakob Binck (Tidskr. for Kunstindustrie, Anden række V, s. 179—190), *G. Pauli*, Jakob Binck und seine Kupferstiche, (Rep. f. Kunstwissenschaft XXXII, s. 32 ff.)

[2] Hans grafiska œuvre uppgick till mer än 240 nummer, varav en del måste ha tillkommit i Köpenhamn, där han antagligen vistades mellan o. 1535—1550. (*Pauli*, a. a.)

[3] Se *Becket*, Renaissancen, sid. 165.

Inwentien. Därmed är Floris' konst införd i Danmark och får flera efterföljare: Herluf Trolles och Birgitte Giøes gravvård i Herlufsholms kyrka, antagligen Niels Langes och Abel Skeels grav i Hunderup och Kristian III:s i Roskilde domkyrka.[1]

Skåne står till en början utanför denna import men förbereder den i stället genom ett tidigare renässansstadium.

Vi känna från 1500-talet Martin Bussaert som ägde två gårdar i Malmö.[2] Huruvida Bussaert var infödd malmöbo eller inflyttat dit, veta vi ej. Han var en ansedd man och Kristian III:s byggmästare. Man förmodar att han byggde Malmöhus' slott[3] och att han är upphovsmannen till den för Danmark och Skåne så egendomliga övergångsstilen från gotik till renässans,[4] som yppar sig i den befästade borgarkitekturen i bl. a. Bollerup, den äldsta delen av Skarhult, det gamla Trollenäs, det forna Häckeberga, de danska Hesselager, Egeskov och Borreby.[5] Det karaktäristiska för de skånska tidigare borgarna är som Hahr uppgiver, att de ej ha någon fullt enhetlig byggnadsplan, utan att torn och utsprång anbringas som dekorativa prydnader var det faller sig.[6] Man hade ännu icke renässansens känsla, men man hade en aning om den och begagnade då naturligtvis först dess detaljer, prydde upp den medeltida kärnan, innan man gick till den revolutionerande åtgärden att från grunden förändra arkitekturens karaktär och därmed reducera dekorationen till dess egentliga uppgift.

Dekorativa konstnärer från denna första tid känna vi icke. Vi ha ett enstaka namn men intet verk, den Jacob Billedsnider i Lund som 1559 av konungen kallades till Köpenhamn.[7] Möjligen kan han vara identisk med en senare omnämnd Jakob Stenhugger, då mästaren ju på denna tid ännu icke bands av ett visst material.

[1] Om dessa arbeten närmare upplysningar hos bl. a. *Werlauff*, De hellige tre Kongers Kapel, Kbhvn 1849, sid. 54 f.; *Becket*, a. a. sid. 168 ff.

[2] *Weibull*, Bildhuggare, sid. 4.

[3] *Becket*, a. a. sid. 65 o. a. förf.

[4] M. a. o. typ II och III enligt *Hahr*, Skånska borgar.

[5] Han utför dessutom troligen en del gravstenar i en fantastisk övergångsstil från gotik till renässans. *Becket*, a. a., sid. 80.

[6] *Hahr*, Studier i nordisk renässanskonst, sid. 110.

[7] *Bricka*, Kancelliets Brevböger II, sid. 291; *Weibull*, Bildhuggare, sid. 23.

Ett verk, till omfånget litet, men av stor betydelse som bevis för de skånska stilsympatierna är emellertid bevarat: de dörrar av ek, vilka fordom voro uppställda i Lunds domkyrka. (Bild 1.) De utgöra en blandning av gotik och renässans. Deras övre gallerdel består av åttkantiga kolonetter, spiralformigt omlindade av repstavar. I nedre slutna delen är varje dörr genom ett listkors delad i fyra fält. Dessa ha fyllningar, av vilka många dock nu äro bortfallna. Fyllningarna äro saftigt skurna rankor som utgå från en vas, kandelaber eller groteskfigur och sluta i grotesker, putti eller ackompagneras av delfiner. Något motstycke till dessa fyllningar ha vi icke i Skåne, stilen motsvaras ej heller så vitt jag vet av något danskt arbete. Fyllningarnas karaktär är närmast westfalisk, Heinrich Aldegrevers tidiga stick. Dessa dörrar ha hittills daterats till 1520-talet. För såvitt fyllningarna äro ursprungliga, vad man har alla skäl att förmoda, måste detta datum flyttas något framåt. Jensen sätter Danmarks äldsta möbel med renässansmotiv — ett relikskåp i Sorö kyrka — till tiden strax före 1529.[1] Och på detta består hela renässansen i några lister med kandelabermotiv, medan fyllningarna äro pergamentornament. Två Aldegreverstick, som ganska nära erinra om Lundafyllningarna — Bartsch 119, 222 — äro daterade 1527 och 1528, Aldegrevers första år i renässansstil. Daterade tidigast till 1530-talet, komma dessa dörrar i sitt rätta tidsrum. Stilen i dessa sniderier står ensam och kan endast avlägset jämföras med danska arbeten. Formerna breda ut sig rikt och fylligt med plastisk känsla, reliefen har varken i mönster eller teknik några primitiva drag utan står i ett organiskt samband med grunden (medan vanligen i tidigare renässansträsniderier grund och fyllning äro två).

Det område, där man med största utsikt till framgång brukar kunna finna renässansformernas inträngande i ett lands konst, är gravstensskulpturens ornamentik. För det egentliga Danmark har en utredning gjorts av Becket, som må på ett par rader rekapituleras.[2]

Det första renässansmotivet var palmetten som inkom redan

[1] *Jensen*, a. a. sid. 16.

[2] *Becket*, Renässansen, sid. 71 ff.

1516. 1500-talets första årtionden karaktäriseras av att den gotiska ornamentiken så småningom ger plats för en övergångsstil som varken är gotik eller renässans — bl. a. Bussaerts ovannämnda. Frigörelsen från gotiken sker olika hastigt, i avlägsna landsändar kan den rena gotiken hålla sig ända in på 1570-talet. Men i allmänhet inkommer på 1530-talet pilastrar eller balusterartade kolonner vilka omgiva fältet med den dödes bild. Omkring 1550 få dessa pilastrar kapitäl, de joniska voluterna, men missförstådda och karikerade. I sin helhet får gravplattan karaktären av en av pilastrar eller halvkolonner omgiven nisch, med baser och bjälklag, arabeska dekorationer, putti och hela renässansens arsenal.

I Skåne insätter renässansutvecklingen ungefär samtidigt, men däremot hålla gotiska detaljer, ornament och bågar, sig längre kvar. Mauritz Sparres (död 1534) gravsten i Lunds domkyrka har renässansanordning med segmentbåge men gotiska ornament, och på 1550-talet finns på en gravsten i Strövelstorp, med renässanspilastrar, en kölbåge och fullt gotiskt bladverk. Ännu senare finns gotik i samma kyrka. Pilastrarna ha kapitäl bestående av tre plattor, på dessa en trapetsbåge, och i fältet ett krucifix på vilket figuren är gotisk. Pilastrarna ha vapensköldar med omgivande gotiska rankor. En full renässans ha vi inte förrän vid 1550-talets slut, i Peder Marsvins och Hille Tage Henriksons Daaters (död 1556) gravsten i Lunds domkyrka.[1] Där är stenen av tre pilastrar delad i två fält, täckta av var sin rundbåge. Listerna ha renässanskaraktär och ornamenten äro ej längre gotiska. Ännu har man dock ej klart för sig renässansens kompositionsprinciper utan har endast mottagit schemat. I Torben Billes gravsten (död 1553, som de följande i Lunds domkyrka) finnas visserligen pilastrar och renässanskapitäl samt en enkel rundbåge, men dessa arkitektoniska element äro ej någon klart uppbyggd renässansbildning enligt det sedvanliga portalschemat, utan kapitäl och båge sluta sig till figurens silhuett, en gotisk rädsla för den tomma ytan således eller en oförmåga att behärska den.

[1] I en inskrifttavla från Vittskövle som uppsattes 1553 och föreställde Treenigheten finnes klar renässans. Det kan dock vara möjligt att denna sten är importerad och således ej kan vara något bevis för renässansens tidigare utbildning i stenreliefen.

I Benedictus von Qualens gravsten (död 1565) föreligger en renässansbildning av hög och märklig kvalitet. Dekorationen har nämligen formen av en rundbågsnisch. Pilastrarna äro kanellerade och försedda med kapitäl och sockel av högrenässanstyp. Nischen har vunnits på rent illusorisk väg med försök till en perspektivisk framställning genom en mellan kapitälen gående gesims. I ornamentalt avseende ha vi att lägga märke till en rullverkskartusch, och i figuralt att ett försök till perspektivisk bildning av den dödes figur gjorts, dock utan att lyckas. Denna gravsten är av stor utvecklingshistorisk vikt, emedan den låter oss göra bekantskap med ett renässansstadium, som först på 1570-talet blir mera allmänt i Själland och Skåne.

Jakob Sested Ukörtes (död 1554) och Lene Wefferts (död 1579) gravsten visar den utbildade renässansen med portalmotiv och perspektiviskt ställda renässanspilastrar av renaste prägel.

Sedan går utvecklingen åter mot det dekorativa. De gravstenar som efter 1580-talet uppstå ha lämnat det mer eller mindre talangfullt framställda renässansschemat och styra efter egen kurs mot en dekorativ barock. Utvecklingen är fullt parallell med den övriga dekorativa skulpturens. Hur föga man redan under den »stränga» stilens tid visste om de tektoniska villkoren visar emellertid kaniken Peder Dringelbergs gravsten (död 1564). I detaljerna finnas alla renässanselementen, särskilt äro de joniska pilastrarna av ren karaktär. Men bågen över dessa brytes i reliefplanet till ett språng, ett följande av figurprofilen således. Och — det viktigaste — bågen ansätter ej mitt över kapitälen utan över deras yttre hälft. Och dock finnas skäl för att tillskriva denna gravsten samma hand som utförde fänrik von Qualens rena gravsten.

Utvecklingen hos övriga gravstenar i Skåne går — såvitt de äro författaren kända — i huvudsakligen samma riktning. Att tillskriva dem bestämda mästare kan säkerligen gå för sig — men skulle emellertid fordra en monografisk behandling.

Efter hand som Skånes borgar växte i storlek och rikedom och byggdes ur en friare anda än medeltidens försvarstorn, var det naturligt att en rikare dekoration skulle inkomma. Den stränga arkitekturen tillsattes med dekorativa detaljer, ja dessa voro ofta det enda tecknet på renässans, medan byggnadens stomme ännu

anlades utan ästetiska hänsyn. Dessa dekorativa detaljer äro portalen, tornet och gaveln. Portaler från tidig tid ha vi ej i behåll. Deras utveckling som vi nu kunna se den, insätter först jämförelsevis sent.

Tornet, den nederländska renässanskupolen, kan i de i Skåne förekommande exemplen ej med säkerhet dateras. På Georg Braunius' atlas[1] syns på kartan över Lund ett renässanstorn pryda den byggnad, som uppbyggts på det gamla ärkebiskopspalatsets ruiner. Men då denna byggdes först på 1580-talet kan den väl räknas till Skånes äldsta renässansarkitektur, men ej till dess äldsta dekoration. Det förnämsta renässanstornet i Skåne är utan gensägelse det sydöstra på Vittskövle. Vittskövle uppbyggdes 1553, men tornet är antagligen yngre. Det består nederst av en s-profilerad hjälm, däröver en mindre hjälm och en lanternin och senare ännu en hjälm med spira. Man kan antaga, att denna tornform inkommit till Skåne först efter Kronborgs byggnad. Ingenting hindrar emellertid, att Skåne haft renässanstorn tidigare. Renässanstornet förutsätter nämligen inte kunskap om den romaniserande nederländska dekorationen, det är inte som man vanligen antagit influerat av den italienska kupolen, utan är en utveckling ur det nordiska gotiska tornet.[2] Dettas utveckling kan direkt härledas ur gotiken, den egendomliga lökformen ligger redan i grenverket. Den har uppstått i Nederländerna på 1530-talet som en barock form av sengotiken.[3] Den vilar på principen om en rörelses övergång i en annan och skall sedermera åter komma upp i den nordiska volutens rika utveckling på gavlarna. Själva kupolen med lanterninen är italiensk, men då den kom till Norden var redan grunden till arkitekturformen lagd.

Gaveln, den nordiska arkitekturens förnämsta fasta dekoration, har i Skåne lämnat ett par tidiga minnen av stort intresse, gavlarna på Vanås och Skarhult. De representera utvecklingen för renässansgaveln, innan den fick sin slutliga utformning i Kristian IV:s barock.

---

[1] Braunius, Theatrum urbium Europæ.

[2] *Lichtwark*, a. a. sid. 56.

[3] *Hedicke*, Der holländische Barockturm und seine Vorbilder. Repertorium f. Kw. XXXII, sid. 442. Se också *Galland*, Geschichte der Architektur in Holland, Berlin 1890, sid. 126 f.

Under gotiken var gaveln föremål för mycken omsorg och hade då renässansen inkom att se tillbaka på en rik utveckling, som inte bara i slottsbyggnader utan fastmer i de fredliga borgarhusen nått en storartad blomstring.[1] Då renässansformerna inkommo, hade de därför svårt att göra sig gällande, de måste så att säga börja om från början på den släta gaveln. Därför blir den tidiga renässansgaveln ofta klumpigare och stilistiskt mera tafatt samt alltid enklare än den sengotiska.

Man kan indela den nya gavelns utveckling i tre perioder. Gemensamt för dem alla är att gaveln delas i avsatser, vilkas profiler förbindas med varandra genom voluter. Den första perioden kännetecknas av att ytan delas horisontalt och vertikalt enligt det klassiska ordningsschemat. Den andra: den vertikala indelningen tar överhand genom att ytdekorationen mestadels kommer att bestå av horisontala gesimser. Och slutligen den tredje: ytan blir fri från dekoration, och denna flyttas till gavelns kanter i fria voluter.[2] Prototypen till dessa, övergångsstilen, vars ståtligaste exempel är Hesselagergaards gavlar, dekoreras av kolonner vilka uppbära väldiga rundbågar, avlägset erinrande om den venetianska gaveln.[3] Typen försvinner emellertid snart, den har för övrigt mer romansk än renässanskaraktär, och det måste anses som en tillfällighet att den kommit att uppstå i Norden. — Man är ej enig, huruvida den första typen (som vi vilja kalla Fredrik II:s typ) går tillbaka till italienska förebilder eller nordiskt medeltida. Enligt vissa författare har man att söka förebilden i de romerska, florentinska och venetianska kyrkogavlarna, enligt andra ligger trappgaveln till grund för utvecklingen. Sanningen ligger mitt emellan de bägge åsikterna. Det är otvivelaktigt, att om den

---

[1] Ett bevis för den gotiska gavelns formella rikedom ger *T. Krüger* i en skildring av Lüneburgs bekanta husgavlar (Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, III, s. 327—54), där han kunnat urskilja ända till sju varandra avlösande typer. Praktfulla exempel på gotiska gavlar finnas i Glemminges och Everlövs kyrkor. Med en fullt gotisk trappkontur finnas ansatser till en praktfullare dekorering av själva ytan genom blindnischer i mer eller mindre rika former. Dessutom märka vi i Everlöv en förminskning av det traditionella sextalet trappor till fyra.

[2] *V. Klein*, Nordiske Renaissancegavle, Tidskrift for Kunstindustri, Anden Række II, 1896, sid. 45 ff.

[3] Scuola di Rocco i Venedig.

medeltida trappgaveln fått utveckla sig i all sin renhet, hade vi väl kommit till den typ som de sydöstra och norra gavlarna på Vanås representera — gaveln prydd av grunda rundbågsnischer — men till den utvecklade Fredrik II:s typ med voluter och ordningsdekoration hade vi icke kommit. Voluterna äro otvetydigt italienska, ehuruväl tendensen till deras tvåsidiga rörelse fanns redan i gotiken. I den nu försvunna sydvästra Vanåsgaveln[1] kunna vi se den oerhörda skillnaden mellan gotik och renässans, redan då en valhänt byggmästare fått en aning om de nya problemen, och — trots de gotiskt klingande tinnarna som fortsätta pilastrarna — förbundit avsatserna genom voluter med en svag s-rörelse. Två världar. Det nordiska i Fredrik II:s typ, men också den enda gemenskapen med trappgaveln, är att gaveln får flera avsatser, vilket ej förekommer i de italienska förebilderna. Just detta är emellertid fröet till en rik senare utveckling som alltmera skall avlägsna formerna från sina förebilder.

Ett sällsynt rent exempel på Fredrik II:s typ ger östra gaveln på Skarhult.[2] Dess byggmästare är okänd, han måste emellertid varit en man på höjden av sin tid. Gaveln byggdes 1562, då den rena renässansen ännu ej fått fot i Danmarks profanarkitektur, knappast ens i Tysklands.[3] Skarhults gavel är indelad i tre avsatser enligt den vanliga kolonnordningen. Röstet genomdrages av entablement; listverk med hålkälar och gesimser. På den understa gesimsen stå längst ute vid sidorna två doriska pilastrar. Nästa ordning bildas av två joniska pilastrar. Den tredje korintiska ordningen avslutar det hela. Pilasterskaften skäras å en tredjedel av höjden från basen av en list, vilken jämte sockellisten ger en antydan till ett postament. Samtliga kapitäl äro förkroppade. De två övre ordningarnas förkroppade postament avslutas nedåt av konsolliknande bildningar. De uppkommande rätvinkliga avsatserna fyllas av sandstensvoluter, den nedersta i

[1] Se *G. Ljunggren*, Skånska herrgårdar.

[2] Se *Upmark*, Valda Skrifter, sid. 147 f., *Hahr*, Studier i nordisk ren., sid. 142 f., *Svenska slott och herresäten*, sid. 121.

[3] Lusthaus i Stuttgart, en bland Tysklands äldsta renässansgavlar, nästan till likhet överensstämmande med Skarhultsgaveln, uppfördes efter 1580. (*Lübke-Haupt*, a. a. I, sid. 336 f.).

form av en dubbelställd hålkäl, den övre en s-volut. Krönet av det hela bildas genom två till en spets sammanlöpande s-voluter.

De andra och tredje stadierna i gavelns utveckling:[1] från ordningsdekoration till en allt skarpare betoning av det dekorativt barocka, tillhör en senare tid och skall nedan — kap. V — behandlas.

Vi ha för den del av vårt ämne som vi för närvarande behandla att märka den klara grund som den första renässansdekorationen i Skåne bildar. Den väl proportionerade gaveln i Skarhult är den bästa inledning till kommande större dekorativa uppgifter.

* * *

Då vi ovan nämnde, att hantverksdekorationen ända mot 1500-talets slut länge hakade sig fast vid de gotiska formerna, gällde detta endast ornamenten, snickarformerna. Den gotiska figurstilen försvinner med reformationen utan att lämna något spår efter sig. Den efterträdes av ingenting, och det dröjer länge, innan en figurstil åter utvecklar sig. Detta beror, som senast Jensen framställt,[2] därpå att de gotiska figursnidarne genom avskaffandet av helgonbilder och altarskåp blevo brödlösa.

Hantverkarnas tradition kunde således endast uppehållas och utvecklas som möbelstil. Och då det är längre till dekorationen som konst för en möbelsnickare än för en bildskärare, förstå vi lätt varför såväl struktur som ornament länge skulle förbliva oberoende av de nya strömningarna.

Då därför kyrkan efter reformationen beställer nya inventarier, bli dessa snickarnes arbeten fria från figurskulptur. En rent gotisk stil regerar. De första inventarierna voro som naturligt är predikstolar vilka som pulpeter stodo på golvet.[3] Många äro ej bevarade från denna tid. I Skåne finnas tre: i Kjälls Nöbbelöv, i Östra Torp och i S:t Peters kloster. Av dessa är endast den i

[1] Resterna av Dybecks gamla gaveldekoration höra till samma stilskede som Skarhultsgaveln.

[2] *Jensen*, a. a. sid. 30 f.

[3] Om kyrkoinventariets historia efter reformationen, se *Troels Lund*, Dagligt Liv i Norden. Folkeudgave, VI, sid. 41—51.

Kjälls Nöbbelöv orörd, de andra äro söndertagna.[1] Kjälls Nöbbelövs predikstol[2] är genom en horisontal karnis delad i två lika höga delar, karaktäristiskt för samtliga gotiska exempel.[3] (Bild 2.) Fälten äro på varje sida delade av en vertikal list, sidan får således fyra små fält. Dessa äro fyllda av pergamentornament. Däremot är det klar och tydlig renässans i sockeln och i krönet: ett regelrätt bjälklag med antydan till arkitrav, fris, tandsnitt o. s. v. På frisens hörn sitta renässansänglamasker, och slutligen sitta under detta bjälklag understycken av kartuscher, som således komma att i strid mot all renässanskänsla sitta som nedre prydnader på en övre avslutning. Möjligen kan hela bjälklaget vara av senare datum.

Den andra predikstolen, i S:t Peters kloster, har uteslutande gotisk dekoration, men har närmat sig renässansen i strukturen.[4] Sidan har nu fått tre delar, av vilka den mellersta är störst, en antydan till renässansens tredelning.[5]

Dessa predikstolar ha således närmat sig renässansen på två motsatta vägar: genom ornamentet och genom strukturen. Tyvärr ha vi i Skåne inga övergångsformer som kunde visa oss utvecklingen, och som allmänt omdöme måste sägas, att de bägge arbetena ännu äro helt gotiska. Först då den vertikala tudelningen och den tafatta, omedvetna tredelningen ersatts av en delning i sockel, fält och krön kunna vi tala om en renässanstyp.[6] Den tidigaste predikstol av denna typ finns i Maglarp, daterad 1568. Dess struktiva karaktär är ännu densamma som de förut nämndas, d. v. s. en pulpet utan avsmalning nedåt. I sitt nuvarande

[1] Ingen av dessa är daterad. I S. Rörum fanns enligt en inventarieförteckning från 1700-talets början (i *Engeströmska samlingen*, Kungl. bibl., Stockholm) en predikstol daterad 1509. Detta säkerligen ytterst värdefulla prov på den katolska predikstolen är nu tyvärr försvunnet.

[2] Numera i Lunds universitets historiska museum.

[3] Se ovan sid. 39.

[4] Så långt vi nu kunna döma. Den är nämligen stympad: fyra av dess sidor sitta som foder på den nya predikstolens innersida. Ett förhållande som kommer en att tänka på Peter Palladius verkligt protestantiska råd (i En Visitatzbog s. 8) att göra de nya predikstolarna av de gamla gotiska altarna.

[5] Om Ö. Torps predikstol kan jag ej yttra mig, då den ej är mig känd.

[6] Att den tvådelade predikstolen kan hålla sig kvar in i högrenässansen måste betraktas som arkaism. Se Rijksmuseum, Amsterdam. Katalog n:r 41.

tillstånd är den upplyftad och fäst vid väggen, vilket skedde år 1639, då uppgången är daterad, och då man troligen också tillsatte baldakinen, som fått barocka drag. Korgen bildar en åttkant, där hörnen betonas av lisener. Vertikalt delas den av profilerade lister i tre fält. Mittfälten upptagas av rundbågsbetäckta reliefer, Matteus, Markus och Johannes, som emellertid med säkerhet äro av senare datum.

Nästa renässansmotiv som påträffas på predikstolarna är en frontongavel över bågen innehållande ett huvud. Säkerligen en härledning av fönsterdekoration på danska slott.

Efter reformationen tyckas de högre andliga endast ha tillåtit anspråkslöst målade altartavlor i de skulpterade altarskåpens ställe.[1]

Skillnaden mellan de första protestantiska altarna och de katolska tycks därför i allmänhet endast ha varit den, att corpus- och flygelskulpturen borttagits och ersatts med en målning av en händelse ur Kristi liv samt bibeltexter.[2] Denna typ kunde hålla sig länge, men har i allmänhet snart ersatts av en typ som närmast ansluter sig till det ovan (kap. II) nämnda s. k. additionsaltaret, dock med den skillnad, att man redan från början dragit renässansens pilastrar och halvkolonner genom hela tavlan. Tavlan är således horisontalt dissocierad, ej vertikalt som additionsaltarna.

I Skåne hade vi det första kända exemplaret av denna typ i Lomma kyrkas altare år 1566. Det är nu förstört så när som på de sex små målade tavlorna. Vi låna Brunius' beskrivning.[3]

»Altarprydnaden i Lomma kyrka utgöres av en fyrkantig tavla, som vilar på en undersats och upphör i en himmel i form av kvartcirkel. Undersatsen, vilken är alldeles slät, prydes å mitten med en liten sköld, vari Simson uppfläckande lejonets gap föreställes i oljemålning. Över denna sköld läses: *Tychicus Asmundius Superintendens Lundn.* Till höger och vänster därom stå bibliska språk med gyllene bokstäver. Fyra räfflade halvkolonner, som vila på halvrunda knoppar, fördela tavlan i tre lika delar, av vilka varje innehåller två oljemålningar. Där finnas således sex sär-

[1] *Jens Skielderup*, En kristelig Undervisning.

[2] Exempel på denna typ i Sejerslev kyrka i Danmark. (*Jensen*, a. a.)

[3] *Brunius*, Om renaissans- eller barockstilen i Skåne, sid. 5 f.

skilda oljemålningar, av vilka de tre nedre ha fyrkantiga, de tre övre rundbetäckta ramar. Å dessa föreställes: Maria i krubban med barnet, nattvarden, Christus i örtagården, korsfästelsen, uppståndelsen och Christi uppenbarelse för lärjungarna. Himmelen är med fyra stavar, vilka motsvara kolonnerna, fördelad i tre fält, målade såsom lätta skyar. Vid sidorna om tavlan utbreda sig flygelstycken, som prydas med bladverk. Himmelen har framtill nedhängande tredelade rundbågar, vilkas knoppar utgöras av yviga rosetter. Frisen därpå siras med tandsnitt, och däröver höja sig genombrutna snerkelgavlar. Då bänkarna enligt inskrift uppsattes under Asmundius' tid år 1566 torde man kunna anse, att tavlan uppsatts omedelbart före eller efter nämnda år.»

Vi lägga på detta altare märke till flera nya drag. Utom renässansdetaljer som tandsnitt, rosetter och volutgavlar ha vi två tillsatser till tavlan att beakta: den »kvartcirkelformiga himmelen» eller baldakinen samt sidovingarna. Den förra är säkerligen en gotisk reminiscens. Dess närmaste förebild är baldakinen över det gotiska mysterieskåpet och madonnaaltaret. Baldakinen kan antingen springa fritt ut eller på framsidan stödjas av två kolonner — bägge fallen analoga med förebilden.[1] Det var säkerligen svårt att så genast vänja sig vid den onekligen något nyktra »luteranska altartavlan», ogracïöst och utan behag ornerad av de oftast oproportionerliga halvkolonnerna och pilastrarna. Så kom denna gotiska detalj att leva kvar i renässansornering, säkerligen inte till reformatorernas behag. Åtminstone prisar Jens Skielderup i sin ovannämnda skrift en altartavla därför att den är »uden hvælving». Med den utvecklade renässansen — med andra ord då tavlan hunnit dit, att den ej längre behövde någon extra tillsats — försvann baldakinen helt och hållet.[2]

Den andra nyheten var vingarna. De skulle enligt Brunius vara prydda med »bladverk». Härmed menas knappast växtornament, utan säkerligen rullverk. Vingarna, om vilkas uppkomst

[1] Jmfr fig. 81.

[2] Balakinaltaren äro vanliga i Skåne. Exempel på olika variationer i Knisslinge, Fuglie, Farstorp. Se kap. X.

man ännu ej med säkerhet kan yttra sig,[1] bliva den del av altaret som mest täckes av ornament. De bli överfyllda av rullverksvoluter, fruktgehäng och masker. Till en början äro de plana skivor, och den typ som Lomma representerade har antagligen varit den — i Lackalänga o. s. v. förekommande — att vingkanten följts av en rullverksvolut, som sänt någon tunga in över ytan, men att denna yta huvudsakligen upptagits av en hel- eller halvmask med däri hängande fruktgehäng.[2]

[1] Dock synes det ej otroligt, att de uppstått ur altarskåpets sidostycken. Man har nämligen exempel på att flyglarna blivit mindre, så att de förlorat sin första uppgift att täcka corpus och i stället endast tjäna som sidoslut. Sin högform som så gott som kopieras av möbelsnickare och altarskärare på 1620—30-talen få de av Vredeman de Vries.

[2] Vi få senare tillfälle att återkomma till vingarna.

FJÄRDE KAPITLET.

EILERT GRUBBES BILDHUGGARE.

I.

Skånes störste son Tycho Brahe började år 1576 att anlägga sitt slott Uranienborg på Ven. Denna nu förstörda byggnad var på sin tid Danmarks förnämsta privata slott. Den avvek helt och hållet från den lokala slottsbyggnadstraditionen. Bevarade avbildningar visa, att den varit en centraliserande, av en kupol krönt anläggning. Förebilden är således italiensk och Palladio. Man visste att Tycho Brahe ägde Palladios arkitekturbok »I quattro libri dell'architettura», och man har pekat på det däri förekommande sticket av Villa Almerico, den beryktade Villa rotonda, som förebilden till Uranienborg.[1] Detta kan vara antagligt, men i så fall har förebilden förvandlats nästan till oigenkännlighet. Ty i Palladios stick behärskas grundplanen av kupolrummet, i Uranienborg består den helt enkelt av fyra rum omkring en liten rotunda som är mycket mindre än kupoldiametern. Palladios fyra loggior ha blivit två halvrunda flyglar och två portalutsprång. Och i uppbyggnaden har man helt och hållet lämnat förebilden för att visserligen skapa en kupolbyggnad men också ett nordiskt slott med tinnar och gavlar.[2] Det är därför troligare att vi kunna finna en förebild till Uranienborg hos den andra stora norditalienaren, Bramante. Hans centralkyrkosystem — se den Uranienborg mycket liknande domen i Pavia — har mera gemensamt med nordisk anda än Palladio.

Troligen har det icke från början varit meningen att Uranienborg skulle så avvika från förebilden. Men en ny byggmästare och

[1] *Friis*, Uranienborg, sid. 6, *Becket*, Renaissancen, sid. 147, *Becket*, Frederiksborg.

[2] Avbildningar av Uranienborg i *Tycho Brahes* skrifter och i Braunius, Theatrum urbium.

Tycho Brahes många behov (han hade icke blott observatorium, utan också glasbruk, tryckeri, pappersbruk o. a.) gjorde att avsikten så småningom övergavs.

Tycho Brahes slott bröt först och främst mot den palladianska principen om det kring mittaxeln grupperade, av huvud- och bibyggnader bestående komplexet. Tanken fanns möjligen, men de två halvrunda utbyggnaderna ligga icke i fri underkastelse under mitten, utan de äro inpressade under den. Tycho Brahes slott är framför allt en nordisk borg — »Uraniburgum arx» — en sluten anläggning, där allt behärskas av en kubisk mittbyggnad och omgives av flerdubbla murar. Först i andra hand är den ett försök till en reproduktion av centralbyggnaden.

Trots detta är dock Uranienborg ett bevis på att man hade en direkt förbindelse med de italienska formerna. Om någon annan än Tycho Brahe förmedlat dessa är ovisst. Möjligen målaren Tobias Gemperlin, som han tog i sin tjänst i Augsburg 1575, möjligen också en anonym arkitekt eller stenhuggare. En vandrare som varit i Italien och sedan kommit i den store skåningens tjänst. Kanske skola vi i det följande finna det senare antagandet på väg att bekräftas.

II.

År 1577 fick Lund och Skåne den första stora skulpturen i renässans: det på bekostnad av rikets kansler Eilert Grubbe[1] resta altaret i Lunds domkyrka. Det uppfördes i mittskeppet framför den på 1200-talet uppförda tvärmuren och täckte den mellersta av murens bågar.

Altaret *nedlogs* 1834 av Brunius[2] »med varsamhet», vilket inte hindrade att det kastades undan i en materialbod, där bland annat dess förnämsta prydnad, en alabasterrelief, snart sönderslogs.[3]

[1] Se *Mogens Madsens* beskrivning över Skånes städer, publ. av *Rördam*, Historiske Kildeskrifter, II. 2, sid. 272, Kbhvn 1887.

[2] *Brunius*, Lunds Domkyrka, sid. 458.

[3] Se *Elof Tegnér*, Om Lunds universitets historiska museum, sid. 31. Det är uteslutande Lunds universitets historiska museums förtjänst, att man överhuvud har så mycket kvar av detta den skånska renässansens storartade förstlingsverk, att man kan bilda sig en föreställning om det. Altaret förvaras nu dels i Lunds universitets historiska museum, dels i Lunds domkyrkas krypta och förråd.

Man hade nog icke väntat ett sådant öde åt ett verk för vilket samtiden hade de bästa vittnesbörd. Då superintendenten Mogens Madsen, en av samtidens största märkesmän, mot 1580-talets slut skrev sin Skånebeskrivning till Georg Brauns Theatrum urbium, uppehåller han sig länge vid altaret, och vad Brunius anser »oansenligt i avseende på sammansättningen»,[1] kallar Mogens Madsen »artificiose admodum ordinato atque polito».[2] Må det följande avgöra vilken ståndpunkt som var den riktigaste.

Beskrivning.

Altaret reste sig på ett bord med sandstensbeklädda sidor, framtill slätt, sidorna enligt Brunius' beskrivning[3] med nischfördjupningar. Bordet var täckt av en rödspräcklig, i kanten hålkälad marmorskiva. Tavlan av svart kalksten bestod av sockel, huvudstycke och två på varandra ställda uppsatser. Sockeln var horisontalt rytmiskt tredelad, sidodelarna framspringande och urholkade av nischer. Den bar huvudstycket (Bild 3): en tavla med två kraftiga joniska kolonner av marmor på vartdera sidostycket. På dessa kolonner och huvudstyckets tavla vilade ett kraftigt bjälklag, som i sin tur bar upp den av brutna gavlar omgivna nedre uppsatsen. Denna uppsats hade på tre sidor nischer, som upptogo nästan hela dess höjd, och betäcktes av en segmentbåge. Bågen bar den övre, mycket smala uppsatsen, vars framsida hade en nischfördjupning. Den betäcktes av en låg gavel.

På sidorna, sträckande sig från kolonnkapitälens höjd och ända ned till golvet, voro anbragta stora vingar av ek.

Huvudaccenten av detta altares dekoration föll på den stora alabasterreliefen (185 × 128 cm.), insatt i huvudstyckets mittfält. (Bild 21.) Den slutade uppåt i en båge. Den hade ej som man skulle förmoda ett enda ämne, utan var delad i tre delar. Den undre hälften upptogs av nattvarden. Den övre hälften hade i kompositionen intet gemensamt med den nedre; den innehöll i relief inom flatnischer t. v. Lukas med oxen, t. h. Markus med lejonet.

---

[1] *Brunius*, Lunds domkyrka, s. 272.

[2] *Rördam*, a. a. s. 273.

[3] Se *Brunius*, Lunds domkyrka, sid. 270. Efterföljande beskrivning är gjord efter en vid altarets rivning år 1834 utförd laverad teckning.

Mellan kolonnerna stodo i nischerna Maria med barnet till vänster, till höger Maria Magdalena, figurer av alabaster. (Bild 5 och 6). Tillsammans med relieftavla och kolonner bilda de tavlans mest i ögonen fallande parti. Under dem i sockelns sidostycken sutto Johannes med örnen (Bild 11) och Mattheus med ängeln (Bild 12). Huvudordningens figurliga avslutning uppåt bildade tre bröstbilder på bjälklagets mittdel, porträtt av Fredrik II, drottning Sophie och deras dotter Elisabeth. (Bild 15—17.) Den första ordningens figurdekoration är emellertid ännu inte slut. Den klingade ut i halvliggande kvinnofigurer på de brutna gavlarna (Bild 13) samt symboliska kvinnofigurer utanför sidorna på särskilda bjälklag.

I den nedre uppsatsen intogs nischen på framsidan av Paulus med svärdet, sidonischerna av Petrus med nyckeln och Laurentius med halstret. (Bild 7—9). Segmentbågens fält innehöll en »skäggig bröstbild» (Brunius), vilken Brunius förmodar föreställa Frälsaren, en förmodan som antagligen är riktig. Ovanför bågen lågo två putti. (Bild 10.) Slutligen stod i den övre uppsatsens nisch en kvinnogestalt som Brunius förmodar vara Tron. Gaveln som avslutade altaret pryddes av en ekfigur (enl. Brunius Guds lamm med segerfana).

Denna dekorationens principalstämma sekunderades av en väl avvägd ornamental och koloristisk dekoration. Särskilt lägga vi märke till den vertikala indelningen av huvudstyckets sidor mellan kolonnerna och av nedre uppsatsen mellan nisch och kant. De genomdragas nämligen av äggstav resp. alabasterband som dela arkitekturdelarna enligt gyllne snittets proportioner. De på uppsatsen uppkomna fälten utfyllas av konungens och drottningens vapen, av deras namnchiffer och årtalet 1577. Nederst på sockelns mittstycke instiftelseorden till nattvarden.[1] Med vardera två fruktgehäng på yttersta kolonnerna är dekorationen av tavlans stendelar avslutad.

[1] Matth. 26. Marc [ ] 14. Luce. 22. C [ ]. Wor Herre Jesus Christus i den nat der hand bleff f[orra]adt tog hand Brødet, tackede oc brød det, gaff sine Discipler oc sagde Tager dette hen oc æderit. Det er mit Legem, som giffuis for eder Det giører i min hukommelse: Lige saa tog hand oc Kalcken effter Afftens Maaltid tackede gaff dennem oc sagde: Dricker alle deraff, Denne er det ny Testamentis Kalck i mit Blod, det som bliffuer udgydit for eder, til Syndernis forladelse, De[t] giører saa offte som i dricke i min hukommelse.

På sidornas flygelstycken eller vingar tycktes stor omsorg och kärlek varit nedlagd. De »pryddes av genombrutna snerklar samt löv- och bildverk».

Tavlans huvudfärg var blåsvart, kalkstenen var omålad. Däremot voro alabaster och marmor ingenstädes framträdande vita. Kolonnerna voro rödanstrukna, äggstaven var målad i rött, grönt och guld, och färger betäckte detaljer av samtliga figurer och relieftavlan. Gesimser o. d. voro förgyllda.

Altaret hade också en baksida. Denna finns icke beskriven. Brunius inskränker sig till att säga, att den pryddes med »några kanellerade pilastrar av gips samt några groteska huvuden av sandsten och alabaster. Å mitten var en skiva av ek infattad, varå Christi himmelsfärd föreställes i oljemålning.»

Rekonstruktion.

Den föreställning av altaret som vi få genom Brunius' beskrivning och lavyren från 1834 är skäligen ofullständig och intetsägande. Då dessutom, åtminstone i avseende på vingarna, lavyrens av Brunius intygade »riktighet» utan svårighet kan vederläggas, är en rekonstruktion nödvändig såväl av framsidan som framför allt av de övriga sidorna. Denna kan ske med hjälp av de till vår tid delvis bevarade spillrorna, men kan på grund av frånvaron av viktiga delar icke alltid med full bestämdhet genomföras. Bitarna fingo förfaras från 1834 till 1874,[1] och arkitekturdelarna ha ännu icke fått det skydd de behöva.[2]

Brunius' mått äro på det hela taget riktiga. Enligt hans uppgift är huvudstyckets höjd sammanlagt 11 $^1/_4$ fot och dess bredd 8 $^1/_2$ fot, andra uppsatsens resp. 5 $^3/_4$ och 3 $^5/_{12}$ fot och tredje uppsatsen 3 $^3/_4$ och 1 $^1/_3$ fot. Reducerade till decimalsystemet bli höjderna resp. 3,38, 1,73 och 1,13 meter. Teckningen är i proportionerna oriktig, då nedre delens höjd och bredd där äro lika stora. Huvudstycket tycks av allt att döma ha varit endast 325 cm. högt. Av dessa komma 60 cm. på sockeln, 193 cm. på huvud-

[1] Se *Tegnér*, a. a. s. 31.

[2] Det är att hoppas, att då i en framtid domkyrkomuseet blir färdigt, altaret uppställes där.

fältet bakom kolonnerna, 40 cm. på entablementets fris, resten på lister och gesimser.

Delar av altaret som Brunius helt och hållet glömt äro dess bägge sidor. På lavyren lägger man vid högra sidan märke till en konsol, från vilken en underlig bildning uppstiger, en sammansättning av kolonn, volut, karyatid m. m. efter vartannat. Man tror detta dekorativa underdjur höra till vingarna, men man misstar sig. Det är en fristående dekoration av sidan utan någon som helst gemenskap med vingarna. Och medan vingarna, som nedan skall påpekas, torde vara senare tillsatser till altaret, är denna dekoration troligen altarets ursprungliga och enda avslutning åt sidorna.

Bland de i Lunds univ:s hist. museum bevarade fragmenten finnes en putsbestruken figur av trä, stående i en upptill avbruten nisch av svart kalksten. (Fig. 24.) På den vänstra släta sidan av blocket stå med guld bokstäverna THEUS. Ett likadant icke sönderhugget block finnes bland resterna i domkyrkans krypta, bemålat med bokstäverna IOHAN. Dessa inskrifter äro slutet och början av namnen på de bägge apostlarna Mattheus' och Johannes', som sitta i nischerna på sockelns framsida. Blocken äro således sockelns 29 cm. djupa sidor, och den lilla träfiguren har jämte en pendant upplifvat anblicken från sidan.

Det bör nu ej förvåna, att även huvudstycket var dekorerat på sidorna. Och i själva verket finnas dels i Lunds univ:s hist. museum, dels i domkyrkans förråd två par marmorkonsoler och 117 cm. höga kolonnetter med kapitäl och baser av sandsten, vilka kunna hava bildat den verkliga motsvarigheten till lavyrens sidodekoration. Man vill emellertid icke gärna antaga, att denna haft samma form som på gravyren. Troligen har på kolonnen stått en figur och denna har uppburit en mindre konsol — en underlig form ändå. Bland de bevarade resterna finnas två figurer, den ena med huvudet avskuret vid pannhöjd, liknande en konsol (höjd 44 cm.) och den andra med nu bortfallet huvud (höjd 39 cm.). Bägge ha släta baksidor med tre borrhål, varför det icke ligger långt bort att antaga, att dessa figurer ha ingått i sidornas dekoration. (Den senare kan också ha varit nischfigur i sockeln.) På lavyren synas två halvfigurer över varandra. Det är möjligt att

så varit förhållandet, har emellertid icke med bestämdhet kunnat utrönas. Dels saknas i så fall två figurer, dels har ej någon uppställning av altaret kunnat äga rum, vilken bestämt konstaterat eller förnekat »lavyrens riktighet» i denna punkt. Detta dekorationssystem har varit anbragt strax bakom sidonischerna och på huvudfältets kant. Det kröntes upptill av en gesims av svart kalksten.

Den del av altaret, där vi mest äro hänvisade till hypoteser, är emellertid baksidan. Med hjälp av bevarade rester[1] kunna vi dock få en något så när fullständig bild av baksidan. (Bild 4.)

På en sockel, genomdragen av 4 parvis kopplade postament, stå fyra joniska pilastrar. På dessa vilar ett bjälklag med de förkroppade pilastrarna. Fortsättningen uppåt har varit lika med framsidan. Mittfältet har upptagits av den omnämnda tavlan med himmelsfärden, vilken emellertid ej som på framsidan tagit hela fältet i anspråk, utan ovantill och på sidorna lämnat plats för alabastermasker. Mellan pilastrarna ha de bägge höga nischpiastorna med apostlarelieferna haft sin plats, medan de mindre nischerna intagit motsvarande plats i bjälklaget. Eventuellt kan tänkas, att maskerna suttit över tavlan, mellan pilastrarna och i bjälklaget. På gavelröstena två liggande kvinnor. (Bild 14.) Andra avdelningen kan som de övriga sidorna ha haft en nisch med en nu försvunnen figur. Slutligen har den sista uppsatsen haft sin figur och en liten stuckputto har högst uppe på krönet varit det världsliga motstycket till framsidans lamm med trosfana. (Bild 18.)

Återstå vingarna. (Bild 22, 23, 25.) Den flyktigaste blick på lavyren säger, att de icke ha kunnat se så ut som man där vill göra troligt. Ja, man är nästan frestad tro, att man på sin tid med avsikt velat göra dem så barocka, för att det ästetiska intrycket av altaret skulle bli förryckt och dess nedtagande befo-

[1] Förvarade dels i Lunds universitets historiska museum, dels i Lunds domkyrkas förråd. De viktigaste äro: Två grunda nischer av kritsten med relieffigur (111 × 20,5 cm.); två liggande kvinnor av kritsten med avskurna huvud (liggyta 56 cm.); en liggande putto av stuck (29 × 21 cm.); sex lejonmasker; en mindre d:o; en kvinnomask; sönderslagna pilasterrester, som låta sig hopsättas till fyra kanellerade pilastrar; motsvarande attisk-joniska kapitäl (totalhöjd 193 cm.); rester av gesimser; delar av en ram med ränna; två grunda nischer med gavel (42 × 24,5 cm.), samtliga arkitekturdelar av stuck.

gat.[1] Må vara att vingarna äro tillsatta några år senare,[2] och att den man som byggde stenuppsatsen icke beräknat dessa sidoavslutningar, så var dock deras anbringande ett fullkomligt ensamstående prov på renässansens dekorativa lynne, något kapriciöst måhända, men glänsande och praktfullt.

Vingarna ha bestått av tre avdelningar, för huvudstycket, för sockel och bord. Det större huvudstyckets vingar hade innerst en fris med moreskt beslagsornament och därefter en bladstav. Därefter vidtogo själva vingarna. Uppifrån och nedifrån utgingo kraftiga voluter, till dess de mötte en stor tvålagskartusch. Det undre laget mycket enkelt, endast kantat av ett beslag som i en vik böjde in sig på sidan. Det övre laget, kartuschen, vilken innehöll en nu borttagen relief,[3] sände ut en tunga vilken genomskar undre lagets flik och slutade i en spets. Ytan var i övrigt rikt översållad med masker, rullverk och fruktornament. På lavyren urskiljer man på vänstra vingen tre på postament eller konsoler stående frifigurer och på den högra den korsfäste Kristus. Dessa äro nu borta, men man finner på varje vinge ovanför kartuschen tre triangelformigt ställda fragment av konsoler. Antagligen har på var och en av dessa stått en frifigur — således summa sex i stället för lavyrens fyra. Vad dessa figurer utom krucifixet kunna ha föreställt är för närvarande omöjligt att säga, dock finns det en möjlighet att två av dem varit de renässansfigurer som av Brunius insatts i Lunds domkyrkas medeltida Mariaaltare: Kristus med världsklotet och en symbolisk kvinnofigur med en bok tryckt mot bröstet. (Bild 19—20.) Deras stil överensstämmer med maskernas på vingarna. De kunna emellertid också tänkas ha stått ytterst på huvudstyckets bjälklag.

Rester av två fria stycken under den stora kartuschen ha broskverksornering, måste alltså vara ännu senare ditsatta.

Andra avdelningen förbindes med övre vingen genom ett tand-

---

[1] Missteckningen kan också bero på minnesfel: att teckningen endast skisserats i kyrkan och utförts hemma. Men varför den barocka urskogen av profiler och ornament?

[2] Se härom följ. sida och kap. IX. De förvaras f. n. i det s. k. kapellet vid domkyrkan.

[3] Den ena vingens relief har återfunnits i hist. museet. Den är en symbolisk kvinnofigur, Voluptas.

snitt med kymation. En hermformigt profilerad ribba skiljer frisen och kartuschen. Denna är en enlagskartusch av rullverksram lagd på ett plant underlag, och sänder ut tungor som på insidan rulla ihop sig utåt och på motsatt sida växa ut i en stor spiralvolut. Uppåt och nedåt också tungor. Vingens profil får i sin övre del en jämnare karaktär genom överdelen av en kvinnlig karyatid. Masker och fruktornament. Nedåt en fotlist.

Nedersta delen har också tandsnitt med kymation. Dess kartusch är liten och innehåller endast en lejonmask. Den utåt löpande tungan stöter till spiralen av en s-volut, vingens profil, och ovanom denna pryder ett kvinnohuvud i profil en ny volutbåge. Nedåt ännu en list och ett tandsnitt och vingen smyger sig i en s-volut mot den sten som den högt uppe vid den översta bjälklagsgesimsen lämnat.

Då, som redan sagts, dessa vingars stil ej på något sätt överensstämmer med altarets övriga delar, och då de ej nämnas av Mogens Madsen,[1] lämna vi dem med denna beskrivning och skola först senare i deras rätta stilistiska sammanhang ingå på en granskning och kritik.

Arkitekturen.

Lunda-altaret är uppbyggt av svart kalksten, marmor och alabaster. Det har i allmänhet påstått, att denna materialsammansättning skulle vara till för att framhäva det nordiskt måleriska i den dekorativa renässansen. Detta är antagligen en missuppfattning. Samma materialsammansättning begagnades nämligen först av Brunelleschi i Capella Pazzi i Florens vilket knappast kan misstänkas för att ha måleriska drag. Man har i allmänhet en felaktig uppfattning om vad begreppet målerisk innebär. Det betyder icke färgernas motsättning; ett konstverk är måleriskt, då skillnaden mellan ljus och skugga starkt pointeras, då ytans lif genom en oroligt levande ljusfördelning förhöjes. Ett barockt drag således.[2] Materialblandning är i stället utslag av en annan strävan. Motsatsen mellan den blåsvarta marmorn och den ljusa alabastern, fint

[1] *Mogens Madsen* säger uttryckligen »est autem altare marmoreum totem». A. a. s. 273.

[2] *Wölfflin*, Über den Begriff des Malerischen, Kunstwart 1913, s. 104.

ackompagnerad av förgyllda band, eftersträvades för den dekorativa omväxlingen av material och färg. Möjligen tillkom som ett utomästetiskt moment tanken på prakt och dyrbarhet. Det är allmänt i rent formella perioder och särskilt i ungdomsåren av en dekorativ utveckling att ta stor hänsyn till materialet.

Till Norden fördes denna materialkult av Jacques Du Broeucq i S:te Waudruläktaren och Magdalenaaltaret. Övertogs av Cornelis Floris, som förde den till Danmark med Fredrik I:s gravmonument i Schleswig. Det blir därefter under 1500-talet regel att begagna marmor och svart kalksten till den dekorativa praktskulpturen. Och det var endast självklart, att dessa material också begagnades då Lunds domkyrka skulle uppställa sitt första renässansmonument.

I allmänhet har man hållit på att materialet skulle vara gediget. Vad framsidan beträffar, finns intet simili. Predellans sidonischer har man hellre låtit vara tomma, än man fyllt dem med billigare material. Först efteråt skydde man inte längre att överträda principen. Baksidan är däremot, som redan framgått, så mycket mer blandad. Men stuckarkitekturen upplystes säkerligen väsentligt av de som smycken insatta prydliga alabastermaskerna.

Den konstnärliga uppgiften för mästaren till Lunda-altaret bestod i att ersätta det medeltida Mariaskåpet med ett fristående högaltare i den nya stilen. Då det, som Mogens Madsen säger, icke byggdes för »kyrkans egna torftiga medel», utan donerades av själve rikets kansler Eilert Grubbe, var det naturligt att man skulle göra det så stort och praktfullt som möjligt, till ett verk värdigt den kyrkas tradition som skulle mottaga det.

Kompositionsschemat är fritt, man har velat självständigt lösa uppgiften. Som man genast ser, går altaret tillbaka till den av Sansovino[1] ur den romerska triumfbågen utvecklade. Genom detta rena renässansschema skiljer sig altaret från de flesta av sina likar i den nordiska ungrenässansen. Man hade i större uppgifter ännu ej hunnit avlägsna sig avsevärt från den medeltida additionstypen, vilken visserligen är god dekoration, men ännu icke deko-

[1] Utvecklad i Monte Sansavino, Terrakottaaltare; Florenz, S. Spirito, Michaelegravvården; Rom, S. Maria del Popolo, Sforza och Bassomonumenten m. fl. Jmfr ovan sid. 14, 34.

rativ renässansarkitektur. Sansovinoschemat — en ädikula omfattad av parvis ställda kolonner, bärande ett bjälklag — fick i Norden endast en efterföljare, nämligen Du Broeucqs Magdalena-altare i S. Waudru i Mons 1550.[1] Detta består enligt Hedickes rekonstruktion av ett huvudstycke av två våningar och ovanför denna en nisch innehållande Magdalenastatyn. Ett ganska troget kopierande av Sansovinotypen således. Det enda självständiga består i ett förminskande av det kompositionella anslaget hos Sansovino och ett överförande till addition av dennes komposition genom att bortlämna ädikulan och låta huvudstycket bestå helt enkelt av två över varandra lagda våningar, varpå kommer Magdalenanischen som en ytterligare additionsterm. Men Magdalenaaltaret i Mons hade en efterföljare, och därtill *den enda självständiga vidareutvecklingen av Sansovinotypen i Norden,* nämligen altaret i Lunds domkyrka.

Den första skillnad som faller i ögonen vid en jämförelse mellan den utvecklade Sansovinotypen, Margaretaaltaret och Lunds domkyrkas altare är den, att huvudstyckets två våningar dragits samman till en. Detta betyder visserligen en förminskning av den dekorativa rikedomen, men också en stilistisk förenkling till förmån för det ästetiska intryckets helhet. Härmed har man också återvänt till det enkla romerska schemat från Titusbågen. För att emellertid figurerna mellan sidokolonnerna inte skulle bli alltför nedpressade av den höga tomma ytan bakom dem, har ett rudiment av mellersta bjälklaget kvarlämnats i äggstaven, som är dragen över sidorna. Genom denna har man emellertid inte blott förekommit en tomhet, utan också uppnått ett positivt resultat av största betydelse. Huvudstycket har nämligen rytmiskt delats på ett vida finare sätt än hos Sansovino och hans efterföljare. Där skars det skarpt och brutalt mitt itu av ett bjälklag — speciellt i Floris' Königsbergsarbeten — här delar i stället ett dekorativt element av lägre grad väggen, och denna framträder som en enhet mellan sockel och bjälklag, hel men full av liv.

En av kompositionens största svårigheter är förbindelsen mellan huvudstycke och därpå stående våning. Den lyckligaste lösningen har återigen Sansovino i Sforza- och Bassomonumenten genom att draga upp bågen i övervåningen och därigenom hålla samman

[1] *Hedicke*, Du Broeucq, pl. XXXVI.

hela monumentets både arkitektur och dekoration. Detta är emellertid endast i begränsade fall möjligt. Du Broeucq har i Magdalenaaltaret ingen övergång alls, utan ställer överstycke direkt på huvudstycke, flankerande det förra genom två sittande frifigurer.[1] Cornelis Floris når i Königsbergsmonumenten i princip inte mycket längre, ehuru han med sin glänsande dekorativa talang finner en bättre variation, Florisdekorationens favoritmotiv, den dekorativa tondon ställd över kolonnparen. Först Lunda-altaret finner en tillfredsställande förbindelse mellan underlag och uppsats, en lösning som inte bara är en utfyllning — genom voluter — eller en dekorativ övergång — Floris — utan ett organiskt överförande av kompositionen från våning till våning: de brutna gavelröstena. Detta den grekisk-romerska barockens barn för som intet annat åskådarens blickar över den kritiska punkt, där bjälklagen stöta samman och en vertikal rand går mot en horisontal och uppåt i höjden. Så vitt jag vet har ingen nordisk dekoratör före år 1577 haft den lika enkla som geniala idén att lösa problemet på detta sätt. Man är förvånad att finna detta barocka drag under 1500-talet i en dansk landsortsstad — »provinshåla» som Brunius säger — och därtill i dess första renässansverk av dimensioner värda att tala om.[2]

Den andra våningens ansenliga höjd — den är högre i förhållande till sin bredd än både Magdalenaaltaret och Königsbergsgravarna — var en given följd av de nischfigurer den skulle innehålla. Den blev ästetiskt möjlig genom de brutna gavelröstena.

Denna uppsats lämnar alla förebilder och blir en nyskapning därigenom att den är tredimensional. Den ansats som gjordes i fråga om sockeln har här blivit ett fullt steg. Huvudstycket var till hela sin karaktär tvådimensionalt, och de nischer som sockeln fick på sina sidor måste nog mera anses som en lösning av ett nödläge — en förberedelse av sidorna däruppe — än som fullt frivilliga bildningar. — Tredimensionaliteten kan emellertid också vara en följd av uppsatsens obetydliga bredd och — för bak-

[1] Enligt *Hedickes* reproduktionsförslag I.

[2] På Willem van der Blockes gravvård över Johan III, som beställdes 1594, ha de brutna gavlarna (enligt *Hahrs* rekonstruktionsförslag, Willem Boy sid. 58) åter sjunkit ned till rena dekorationsstycken utan betydelse.

sidans skull — stora djup, och alltså frestelsen att göra ett par nischer och sätta dit figurer alltför naturlig för att man skulle behöva söka en annan orsak. Ty den situationen, att kulthänsyn skulle göra det nödvändigt att ha de tre figurerna Petrus, Paulus och Laurentius i nischerna, kan helt och hållet lämnas ur räkningen. Lunds domkyrkas altare är fritt från kulthänsyn. De som finnas äro mer en lek med katolicismen, så mycket mindre kunna vi tillmäta dem någon stilreglerande betydelse.

Med denna uppsats skulle egentligen tavlan sluta efter sina stilfränders föredöme. Vanligen anbragtes som en avslutning på uppsatsens täckbåge eller gavel en symbol eller allegorisk figur eller ett ornament. Mästaren till Lunda-altaret har i stället här med samma medel som nedanför — på bågen liggande gavelfigurer — tillsatt ännu en smal uppsats. Förbindelsen är visserligen icke så lyckad — den har skett genom addition —, men det ligger en storvulen, äkta barock tanke i att icke låta altaret avslutas på det hävdvunna sättet, utan låta det gå ännu ett stycke i höjden innan det klingar ut. Att detta slut verkligen varit fullt beräknat visar den ovanligt höga sockeln. Man letar förgäves efter dess motstycke. Utan sista uppsatsen hade den blivit för mäktig.

Vid denna betraktelse av arkitekturen i altarverket ha vi alltmer kommit till insikt om dess stora såväl ästetiska som konsthistoriska värde. Vi ha icke kunnat finna någon direkt förebild till det, något som kan sägas om alltför få av den nordiska renässansens dekorativa verk. Vi ha funnit det vara en härledning, men en självständig utveckling av den italienska typen. Och slutligen ha vi förvånande nog märkt, att detta tidiga verk icke är utan vissa barocka drag, av vilka andra våningens tredimensionalitet och den högsta uppsatsen föllo mest i ögonen. Dessa drag bevisa bland annat, att altarverket i arkitektoniskt hänseende stått på höjden av sin tid, ja framför de stora dekorativa standardverken — Cornelis Floris' gravskulpturer. Detta år 1577 i det avlägsna Skåne är en överraskning, som man inte kan anse glädjande nog. Och det är en praktfull ouvertyr till den dekorativa högkultur som vi även i fortsättningen skola finna hos Lundaskolan. Det är skada att ekonomiska förhållanden, konstnärens försvinnande eller andra okända orsaker verkat, att mästerverket icke fick några efterföljare.

Figurer.

Vid en granskning av de figurala beståndsdelarna i Lunds altare ha vi att i första hand skilja på framsidans, baksidans och sidornas figurer, som visa större eller mindre olikheter med varandra.

De bevarade figurerna äro följande:

Framsidan, samtliga av alabaster:

1.	Maria med barnet	h.	108	cm.			
2.	Maria Magdalena	»	109	»			
3.	Paulus med svärdet	»	95	»			
4.	Petrus med boken	»	93	»			
5.	Laurentius med halstret	»	92	»			
6.	Tron (?)	»	75	»			
7.	Johannes med örnen	»	51	»			
8.	Matteus med ängeln	»	53	»			
9.	a. b. Två liggande kvinnofigurer	»	38	»	br.	83	cm.
	resp.	»	40	»	»	76	»
10.	a. b. Två liggande putti	»	28	»	»	41	»
11.	Fredrik II:s bröstbild	»	30	»	»	24	»
12.	Drottning Sophies d:o	»	30	»	»	26	»
13.	Prinsessan Elisabeths d:o	»	22	»	»	17	»
14.	Bröstbild (Kristus) i andra uppsatsens bågfält	»	30	»	»	31	»

Baksidan:

15.	a. b. Två flatnischer med reliefer (apostlar) av kritsten	»	63	»	»	17	»
16.	a. b. Två liggande kvinnofigurer av kritsten (defekta)	»	30	»	»	60	»
17.	En liggande putto av stuck (defekt)	»	21	»	»	29	»

Sidorna:

18.	En träfigur, stucköverdragen	»	48	»
19.	En alabasterfigur	»	46	»
20.	En d:o, konsolformad, med huvudet avskuret vid pannhöjd	»	44	»

Vingarna:

21. En figur av ek (Voluptas) ..... h. 41 cm.
22. a. b. Jesus och Maria (eventuellt)..... » 51 och 50 cm.

Medan vi för ornamentet om också i mycket sparsamma exempel även i Norden kunna följa en utveckling från gotik till renässans, så är detta för figurplastikens del omöjligt. Detta hade dels de ovan (kap. III) relaterade sociala orsakerna, dels kan det bero på den grundläggande skillnaden mellan gotikens figurkonst och renässansens. Men om också ett oöverstigligt svalg bestod mellan höggotik och högrenässans, kunde man dock tänka att även i Norden de bägge stilarna borde drabbat samman eller att sengotiken så småningom förfallit och ett efter ett absorberat renässansens stildrag. Så är fallet för Tysklands del, både vad beträffar stora mästare som Veit Stoss och Peter Vischer som också de otaliga småmästarna. I Norden se vi härav intet. Icke ens hos en mästare som Claus Berg, vilken ju i viss mån upptog renässansdrag, finna vi mer än den barocka slutsatsen i gotikens figurutveckling.

Under gotiken var skulpturen endast en tjänande del av arkitekturen, med renässansen växte åter det antika problemet för fristatyn upp. Även då gotiken gick in på naturalismen kom man icke till en helhet, utan specialiserade sig på en uttryckets och gestens naturalism; det viktigaste — själva människokroppens plastiska bildning — gick man förbi. Man höljde in den i klädedräktens allt döljande veck och lät dessa tala så mycket högljuddare. Följden härav blev det nästan ornamentala draget i den gotiska skulpturen. Som ren form betraktad reducerades den till en accent, en vilopunkt, en cesur i den vertikala arkitekturens språng mot höjden. Den gotiska friplastiken blev en vasall och hade intet eget problem. Med renässansen uppkom åter en figurskulptur för dess egen skull. Visserligen försvann inte arkitekturplastiken, men den undergick en viktig förändring, från att ha varit ett led i en konstruktion blev den dekorativ. Härmed uppkommer en ny art av skulptur, vars föregångare blevo de florentinska småmästarna, Donatellos efterträdare — Desiderio da Settignano, Antonio och Bernardo Rosellini, Mino da Fiesole,

Benedetto da Majano, Jacopo Sansovini — och det fält där den utvecklade sig, blev marmorskulpturen på gravmonumenten i Florens och Rom. Skillnaden mellan den rena friplastiken och den dekorativa var emellertid endast en gradskillnad. Det antika grundproblemet, figurens statuering — ponderation — var detsamma i båda. Den dekorativa skulpturen var blott mera bunden, måste så att säga hålla sig inom blocket. Det centrala är alltid 'Stand'-motivet, detta problem på vars lösning såväl antiken som renässansen arbetat, där varje tidsepok trott sig ha funnit det rätta, och vilket i all sin enkelhet dock rymmer oändliga variationer. Varje rörelse skapar ett nytt ponderationsproblem, och man kan icke gå fri från den känslan, att allt annat inom skulpturen, idé, gest, uttryck, blir till tomt utanverk i jämförelse med detta.

Den gradvisa övergången från gotik till renässans, från gestens rörelse till kroppens, kan endast följas i de länder, där utvecklingen genom förhandenvarandet av skulpturell kultur blivit utan språng som i Italien samt Syd- och Västtyskland. Danmark och därmed Skåne hade inte — inte ens i konsthantverket — denna förutsättning för en organisk utveckling, och vi ha här endast lätt vidrört dess ena pol gotiken, emedan vi just i Lunda-altaret ha ett ensamstående exempel, en underlig anakronism, som omedvetet av en okänd orsak griper tillbaka till en blandning av gotisk barock och renässans. För Skånes övriga dekorativa konst blev uppgiften det mer eller mindre lyckade strävandet att efterbilda det renässansideal, som av nederländarna överförts från Italien.

Det bör erkännas, att förutsättningarna för ett ur italiensk synpunkt tillfredsställande slutresultat voro mycket små. Av romanistiska skulptörer har endast Jacques Du Broeucq på allvar gripit sig an problemet och hjälpligt löst det.[1] Cornelis Floris var blott dekoratör, hans figurskulptur står skäligen lågt. Av de övriga nederländarna, Colyns t. ex. som var en bättre skulptör än Floris, komma inga i fråga som föregångare åt Danmark, och de danska hovkonstnärerna, Binck, Melchior Lorichs, voro målare och grafiker. Danmarks dekoratörer hade således inte någon faktisk mark av renässansskulptur att stå på, man fick nöja sig med

[1] *Hedicke*, Du Broeucq sid. 76 ff.

de stick de bägge konstnärerna utförde. Men med figurstick var Binck mycket sparsam[1] och föga lyckad, och då han ju levde rätt tidigt, dessutom ganska obekant med renässansen utöver det ornamentala området. Melchior Lorichs däremot fick under sitt även för en renässanskonstnär ovanligt rörliga liv goda tillfällen att sätta sig in i den italienska formvärlden. Han stack år 1550 Michelangelos korsfäste Haman.[2] Men han kom först 1580—1583 i Fredrik II:s tjänst som målare och konterfejare, kan således åtminstone inte för den tid vi nu betrakta ha någon betydelse.[3]

Att man emellertid, trots att man befann sig på gungande mark, med friskt mod och stor skaparglädje gjorde sig den glada mödan att forma alabasterskulpturer, det bevisar bl. a. just Lunds domkyrkas altare. Det led ingen brist på figural utsmyckning. Konstnären till Lunds altare har visserligen, för att säga det genast, inte tillfredsställande löst renässansens statyproblem, men han har med säkerhet känt det vilket är en nog så viktig omständighet, och han har utanför sina försök som italieniserande bildhuggare fått fram en skulptur av egen och originell karaktär.

1—6. Maria och Maria Magdalena. Paulus, Petrus och Laurentius. Tron. (Bild 5—9.)

Då vi talat om italiensk skulptur i detta sammanhang, ha vi menat den florentinska och romerska. Men det finns en vekare skulptural värld — den norditalienska. En skulptur som antingen var anmärkningsvärt traditionsbunden — i Milano, eller gick mot sengrekiska förebilder — den venetianska. För bägge gemensamt var att statyns liv uttrycktes mera genom ytan än genom rörelsen. Till dess principer anknyta de stora frifigurerna i Lund.

I de bägge största figurerna på Lunda-altaret existerar knappast ett ponderations- eller rörelseproblem. Den enda rörelse som finns, är ett sakta glidande mot vänster genom huvud och skulderparti (i Maria betonat genom en svag kontrapostering i skuldrorna). I

[1] Se *Pauli*, a. a. katalog.

[2] Se *Becket*, Fra Reformation till Kr. d. IV. i Kunstens Historie i Danmark, utg. av *K. Madsen* 1901—07.

[3] *Becket*, a. a. sid. 46.

övrigt har bildhuggaren ägnat sig åt veckbehandlingen. Kläderna flyta i tunna veck, men man märker ej den kropp de skyla, endast i Mariafiguren framhäva de benen. Men detta sker ej naturalistiskt, utan genom ett kalligrafiskt system som återgår på samtliga stora figurer med undantag av Magdalena: på lårets framsida mötas främre och sidoplanen i en långsträckt hyperbel-liknande kurva som vid knät stöter tillsamman med en på smalbenet av två plan bildad skarp rygg, vilken i sin tur i en sabelliknande båge försvinner nedåt fötterna. Denna kurva, ackompagnerad av klädernas övriga veck, som röra sig nedåt fötterna för att där likt en kometbana hastigt svänga uppåt, är det enda som ger illusion av att figurerna stå. Där benen till en del synas, som i Petrus och Tron, äro de ästetiskt oväsentliga; icke de, men klädvecken bära uttrycket.

Vad som sagts om benen gäller också om bålen. Endast genom ett vecksystem verkas skulptur; ett vecksystem som ofta trotsar varje naturalistisk hänsyn. Skulle dessa figurer avklädas sina mantlar, finge man se en massa, som varken skulle äga liv eller kunna ge illusion av att en gång i tiden ha varit en staty av en människa. I fråga om bålen ha vi först att märka, att det för statyn väsentliga förlägges till bröstet, höftpartiet negligeras. Vid bröstpartiet märka vi två system. I det ena — hos Maria, Paulus och Tron — går en urringad krage runt halsen, och bröstet upptages av mot mitten konvergerande, varandra skärande veckgrupper. I det andra — Petrus och Laurentius — är manteln urringad men utan krage och veckar sig framtill i små skarpa veck, som samla sig nedåt i en knippa och böja av mot vänster.

Ansiktstypen är för de flesta gemensam och mycket karaktäristisk. Den koncentreras i ögontrakten, i den långa, raka näsan, i de uppdragna, inåt samlade ögonbrynen och i de sneda, alltid likadant arbetade stora ögonen med ett smärtsamt uttryck. Pannan är smal, näsan fortsätter i en rygg och hårranden har ibland en naturvidrig men ansiktstypen förstärkande placering: två uppåtlöpande raka linjer som samlas i en vinkel i pannans mitt. Skägg och hår äro med undantag av Magdalenas lockiga, måleriskt anordnade i skarpa, tjocka massor.

Ett undantag i fråga om ansiktstypen bildar Paulus. Han har ett vanligt renässansansikte som närmar sig den gängse schablonen. Pannan är naturligt välvd, ögonbrynen böja sig utåt och skägget faller mjukt ned på bröstet.

7—8. Johannes och Matteus. (Bild 11 och 12.)

Johannes pekar med högra handens pekfinger i en bok som han håller med vänstra handen. Matteus' armar äro defekta.

Vid de nyss behandlade figurerna ha vi kunnat lägga märke till en viss målerisk prägel. De skarpt framträdande mantelvecken ha förorsakat en motsats mellan ljus och skugga som gav deras yta liv. Denna strävan har nått sin höjdpunkt i de två sittande evangelistfigurerna. Ett dramatiskt upprört spel av stora ljusa ytor och mörka svalg har efterträtt den forna stilla lyriken. Man har också befriat dem från de spår av naturalism som ännu funnos i de stående figurerna. Det naturliga uttrycket för figurernas sittande ställning har icke eftersträvats. Man har nöjt sig med schemat och låtit de upprörda skuggmassorna göra vad icke linjernas rytm fingo. Mantelvecken falla tungt över armar och lår och som naturliga cesurer, som stöd åt deras rörelse, stå de två benparen, hos Matteus lugna med onaturligt stora knäskålar, hos Johannes ingående i rörelsen genom att våldsamt som »hjulben» svängas inåt. Som helhet är Johannes mera barock än Matteus. Den lilla ängeln mellan den senares ben betonar vilan, om den också ornamentalt och onaturalistiskt slutar i en djärv kurva nedåt; Johannes' örn vrider sin hals, sin ena vinge och benen åt motsatta håll. Om icke manteln i ett jämförelsevis lugnt fall hade lagt sig över låren, hade icke många fasta punkter funnits i denna staty.

9—10. Liggande kvinnor och putti. (Bild 10—13.)

Detta berömda motiv var från dess uppkomst i den grekiska tempelgaveln bundet vid arkitekturen och frigjordes därifrån egentligen först av Michelangelo i Medicigravarna. Det är således från början ej rundplastik utan relief; de antika verken gå ut på figurernas silhuettverkan. I renässansens gavelskulptur över huvud är denna reliefkaraktär i stort sett bibehållen; det är en betydelse-

lös bisak, om figuren avtecknar sig mot en yta eller mot fria luften.

Liggande gavelfigurer bliva ett favoritmotiv i den dekorativa konsten. De begagnas ofta av teoretikerna, så i Palladios arkitekturböcker, och det är antagligt att de därifrån spriddes. Sin höjdpunkt hade de, som allbekant är, nått i Michelangelos Medicifigurer. Om någon efterbildning av *dessa* kunde det emellertid inte vid Lunda-altaret bliva tal, ty Michelangelos figurer voro ej längre dekorativa. Tvärtom, arkitekturen fogade sig efter *dem*. Denna antropomorfisering av arkitekturen måste nödvändigtvis bli ett undantagsfall, även i en nordisk barocksträvan. Efterbildningarna gå i stället till den motsatta ytterligheten, de liggande gavelfigurerna bliva endast den ornamentala fyllningen till arkitekturen. Därmed har det naturliga förhållandet åter inträtt arkitekturen är arkitektur, dekorationen är dekoration.

I Lunda-altaret voro således de fyra liggande figurerna de dekorativt nödvändiga övergångarna från en arkitekturgrupp till nästa. Figurerna bilda en silhuett mot luften med övre delen av bålen på ett väl avvägt avstånd från den högre arkitekturens uppstigande linje. Deras rytm rättar sig helt efter deras dekorativa uppgift i trots av varje naturalistiskt hinder. Figurerna ligga inte, vecken falla trots den horisontala ställningen i samma system som vid de stående figurerna. Och den väldiga båge som manteln gör bakom ryggen har säkerligen endast en dekorativ uppgift.

I allmänhet kan om de två kvinnliga liggande figurerna sägas, att de visa mindre ästetisk frihet än de stående. Dessa voro dock *jämte* sin dekorativa uppgift självständiga fristatyer, de andra blott ornament som genom silhuettens rytm ackompagnerade arkitekturen.

Denna uppgift är i de två putti mindre viktig, och vi finna där till och med ansatser till naturalism. Dessa störa dock intrycket, då de äro ofullgångna. Som en stilegendomlighet uppmärksamma vi behandlingen av huvud och knän. Det förra har en rak profil med framspringande panna, däremot intet bakhuvud. På de senare är särskild omsorg nedlagd. De äro utmodellerade som små klot ur de tjocka benen, men verka mer som centrum i en muskulös atletextremitet än som barnknän.

Vi ha alltså i dessa figurer fått se, hur det organiska givit

vika för det dekorativa. Detta är ett barockt-gotiskt drag som kan förvåna men som går fullt ihop med altarets helhetssträvan.

11—13. De kungliga porträtten. (Bild 15—17.)

Fredrik II var klädd i rustning med brösthamesk. En lejonmask mitt på bröstet. Över vänstra axeln en armplåt. Skjortan hade pipkrage och en mantel var slängd om kroppen i tunna veck, nedfallande över axlarna. På den högra axeln var anbragt en lejonmask. I en tjock guldsnodd hängde det gyllne skinnets orden på bröstet. Konungen bar en krona med spetsar. Mellan spetsarna skymtar man håret.

Konungens ansikte var långt med något sneda och olika ögon, lång, rak näsa, en liten halvöppen mun, helskägg och mustascher. Man märker genast, att här endast kan vara fråga om ett stiliserat idealporträtt, ej om någon större likhet. Så ha vi här blott en typ av konungen; med allmänna drag som pipskägget, mustascherna och den praktfulla rustningen vilken tycks gå igen på de flesta porträtt av Fredrik II.[1] Förenklingen sträcker sig t. o. m. till konungens krona. Med sina enkla spetsar och sin arabeskprydda ring erinrar den föga om konungakronans prakt.

Drottning Sophie hade en dräkt bestående av ett framtill knäppt, rikt liv, pipkrage och en över livet dragen tunika med korta ärmar och en rund urringning. På bröstet satt en lejonmask och dessutom hängde om hals och bröst i dubbla varv en tung guldkedja. Kronan som konungens.

Vad som vid konungens porträtt sagts om likheten, gäller även här. I den förträffliga Rosenborgsbysten, där drottningen är mer efter naturen än konungen, har hon icke det tunna, smala, blodlösa ansikte som hon visar på Lunda-altaret, utan är en frisk nor-

[1] Jfr Fredrik II:s och drottning Sophies byster på Rosenborg, avb. *Lund*, Danske malede Portræter II:s. 35. (näsan har en svag likhet, vilket dock kan vara tillfälligt), Melchior Lorichs stick fr. 1582, avb. *Madsen*, Kunstens historie i Danmark s. 36, och den naturalistiska lermodellen — byst — i Berlins Kaiser-Friedrichmuseum, enl. *Beckets* förmodan av nürnbergaren Georg Labenwolf, som gjorde den stora fontänen på Kronborg. Portr. är betydligt senare, 1580-talets slut. Men dock kan man därur med bestämdhet avgöra konungens utseende och fastslå, att man i Lunds altare mera strävade efter symbolen än den naturalistiska likheten. Avb. *Bode u. Tschudi*, Die Bildwerke der christl. Epoche, Berl. 1888, nr. 404, pl. XIX.

disk renässansdrottning, med kort och fylligt ansikte, bågformigt böjda ögonbryn, antydan till spetsnäsa och en liten intelligent och ironiskt leende mun.

Det lilla Elisabeth-porträttet är något friare. Prinsessan är klädd i en enkel tunika med en krage virad om axlarna så att halsen lämnas fri. På bröstet sitter en lejonmask. Hon lutar med en viss grace sitt huvud åt ena sidan. Håret faller i en lock över högra axeln.

Icke heller här kan man tala om porträtt i modern mening. Utan denna såväl som de övriga kungliga bilderna visa samma morfologiska kännetecken som mästarens övriga figurskulpturer.

14. Gavelbröstbilden.

Denna figur, i detaljbehandlingen lika med de redan omtalade, visar ett nytt drag. Den var placerad i segmentbågen över första uppsatsen. Man lägger nu märke till att denna på molnen svävande bröstbild — vad man icke i en renässansdekoration skulle tro — böjer sitt huvud ur ramen och blickar ner på församlingen. En Skapare, som fått ett innehåll över det dekorativa. Detta är något för renässansen främmande, ett barockt drag, och det är trots att gavelfigurer tillhöra dess vanligaste dekoration nästan ensamstående.

15—17. Baksidans figurer.

De bilda en mera heterogen samling än figurerna på framsidan. De två relieferna av apostlar i flata nischer äro antagligen gjorda efter mästarens anvisningar av en gesäll. Man kan endast konstatera deras tydliga stilgemenskap med den övriga skulpturen på altaret. De övriga figurerna, två liggande kvinnor med avsågade huvud (Bild 14) och en liggande putto utan ben (Bild 18) tillhöra ett nytt utvecklingsstadium hos vår mästare. Ett närmande mot en mera schablonmässig högrenässans. Man märker till och med ansatser till efterbildning av ett naturalistiskt schema. Kvinnofigurerna stödja sig verkligen på den hand de sätta i marken och vecken i kläderna visa tendens att lyda tyngdlagen. Behandlingen av bålen och det bakre svängda benet visar dock den gamla handen. — Ställningen hos figuren är vald mot naturen. Allt går ut

på bästa silhuetten, att således få figuren placerad så frontalt som möjligt.

Härav kommer den genom den egendomliga ställningen hos bakre armen framvridna överkroppen och det mot all anatomisk sannolikhet upplyftade, förstorade och till främre planet framsvängda bakre benet.

Om den lilla putton kan man med mindre säkerhet yttra sig. Den är som nämnts avhuggen vid underlivet. Bålen tycks ha varit oproportionerligt tjock, i övrigt lika behandlad som samma parti hos framsidans putti. Ansiktstypen har troligen varit förändrad. Manteln bakom rygg och stödarm är densamma som finns på framsidan.

I själva rörelsen har denna lilla figur en förunderlig likhet med en berömd föregångare, Michelangelos Aftonen på Lorenzo di Medicis grav. Man frestas nästan tro att bildhuggaren känt till skulpturen. Det ligger även något av samma andliga uttryck i stuckputton med dess vemodigt öppnade mun.

18—20. Sockelns sidofigurer. Vingarnas figurer. (Bild 19, 20, 24.)

På dessa figurer kunna vi ej här ingå, då de som redan nämnts ej ha samma stil som de övriga. Materialet är trä, deras stil är vida mer utvecklad mot en schablonmässig renässans än stenfigurernas. Ställningen är kontraposterad, en renässans som särskilt utvecklar sig i sockelns nischfigurer. Mästaren till den ena av nischfigurerna är med säkerhet Jakob Kremberg, Lunds förnämsta träsnidare på 1600-talet.[1]

Man har ingen som helst visshet om att Jesus- och Mariafigurerna hört till altarets vingar. Deras mått kunna emellertid ha passat in i vingarna. Deras stil är samtidig.

Reliefen.

Relieftaflan av alabaster (Bild 21) har en mycket egendomlig sammansättning. Den består i sitt nuvarande tillstånd av en undre och en itudelad övre del. Att denna tredelning icke uppstått vid rivningen framgår därav, att sprickorna äro ytterst samvetsgrant

[1] Se kap. IX.

utförda på lavyren av år 1834. I verkligheten gå de något snett, på lavyren perpendikulärt.

Tavlans undre hälft innehåller nattvarden och scenen gestaltas på hävdvunnet sätt, med Kristus och apostlarna kring ett bord, Kristus sittande på innersidan med Johannes mot sin skuldra, Judas med pungen vid bordets motsatta sida. Apostlarna äro klädda i tunikor och mantlar, tre av dem, bl. a. Judas, ha enkla hättor. De fötter som synas äro bara. På det med en bred duk täckta bordet finnas endast påskalammet och några bröd på ett fat. Utanför denna heliga krets intet rum, reliefplanet endast en slät yta, vars gränser tangera figurernas huvud och de vid sidorna sittande apostlarnas mantlar. Den enda del av rummet som blir fri — platsen under bordet — upptages inte som man skulle förmoda av apostlarnas fötter. Dessa ha helt utelämnats och i stället en ornamental fris av vaser och blommor samt breda bordsben med nischer insatts.

De äro placerade kring bordet så att tillsammans nio personer befinna sig vid bordets inre sida, av vilka alla utom två äro stående. Bland dessa är även Kristus. Han skulle annars ha blivit nedtryckt av de stående figurernas höjd. Man kan emellertid om dessa figurer icke säga att de stå i naturalistisk mening. Det synes icke i kroppens hållning eller i gesterna någon skillnad mellan de stående och de sittande figurerna. Denna likhet beror på att bildhuggaren till varje pris velat fylla reliefytan, så att upptill icke något tomt rum kunnat uppkomma. Figurerna äro uteslutande rumsfyllnader och anbragta efter kompositionshänsyn vis-à-vis ramen. Ett av de många bevisen härför kan ytterligare framdragas. Man vet icke om aposteln på innersidan längst till höger står eller sitter. Hans böjda arm har ungefär samma höjd över bordet som Johannes', men huvudet når i det närmaste upp till hans stående grannars.

De fyra återstående apostlarna ha fått sin plats vid sidorna och framför bordet. De äro mycket mindre än de andra apostlarna vilket beror på reliefens perspektiviska svårigheter. Det är kanske av samma orsak som framsidan är tom på figurer.

Reliefen i allmänhet är byggd av ur en platta uttagna plan. Genom skillnaden i dessa plans höjd över grunden uppkommer en

silhuett- och djupverkan. Så den antika basreliefen. Samma princip men med motsatt tillvägagående tillämpades av Donatello, då han utgick från en ideell främre yta till vilken han satte de olika planen i relation, understödjande rumsintrycket genom förbindelse av planen medelst sneda ytor. Han skapade därigenom den perspektiviska renässansreliefen, vilken så småningom utvecklades till den barocka måleriska reliefen, den plastiska målningen. Men innan denna reliefart utbildades, fanns en underlig avart av relief, den medeltida s. k. nisch- eller scenreliefen. Denna, fristående figurer ställda framför en optisk bakgrund, var visserligen en fri plastik i ordets trängre betydelse, men den gick ytterst ut på en reliefverkan. Denna nischrelief övergick emellertid — väl från början genom Pisano-skulpturen — redan under medeltidens slut till en reliefart som liknade den senantika, halv- eller helfiguren på en optisk bakgrund. Denna relief kan variera i sin karaktär, den kan bestå av nästan fria figurer eller vara mycket låg, så förenas den dock i ett ur den senantika reliefen hämtat drag, dess absoluta beroende av rumsgränsen. Bilden kan inte bedömas från den enskilda figurens plats i rummet eller från en kompositionens medelpunkt utan konstrueras ur rummets gränser, och ur förhållandet till ramen bildas de enskilda figurerna. Därför kunna vi inte tala om ett perspektiv i denna relief.

På detta steg i utvecklingen står reliefen i Lunds altare. Den är alltså inte renässansrelief utan en basrelief i protorenässans utan försök till perspektiv. Det stöter ett modernt öga avsevärt, att i en scen med tretton personer runt om ett bord nödgas fullständigt borteliminera alla perspektiviska synpunkter. Det må emellertid sägas, att just framställandet av nattvarden för denna icke perspektiviska relief var det mest vanskliga problem. I andra motiv, som kunna skildras inom ett mindre strängt schema, kunna handlingens huvudfigurer skjutas fram i förgrunden; Kristus då han ger lekamen och blod åt sina lärjungar måste sitta vid baksidan av ett bord. I andra fall kan bildhuggaren lösa sin uppgift med två plan, de handlande figurernas främre ytor och bakgrunden; i nattvardsscenen går det inte utan fyra, figurerna på bordets framsida, bordet, baksidans figurer och grunden. Det var omöjligt att utan perspektivets hjälp sätta figurerna tillnärmelsevis i relation till

varandra. Så fick bildhuggaren ordna dem som skett, i tre våningar. — En olägenhet som mycket försvårade uppgiften var figurernas beroende av rummet. Detta drevs lätt vid en enklare problemställning dithän, att figurerna helt uppfyllde rummet. Med andra ord, att utgångsläget togs från deras randen närmaste silhuett vilken bragtes nära nog i kontakt med bildgränsen. Men vid ett innehåll av vår art uppkom då vid ett så relativt högt bildformat som Lundareliefen en bård av figurer längs sidor och övre kant. I mitten och vid nedre randen följaktligen gapande tomrum. Även om den nedre kanten kunde utfyllas med en dekorativ fris, kvarstod dock det jättestora bordet. Ett lägre format och ett frigörande av figursilhuetterna från ramen — och kompositionen kunde blivit mer harmonisk. Några exempel bland de få som finnas till jämförelse visa, att alla de hinder som vår bildhuggare strandat på, dock kunna undgås. I en relief af Veit Stoss[1] har man med bibehållen kontakt mellan ram och figurer lyckats undgå våningsarrangemanget. Ett annat arbete, sydtyskt,[2] från tiden omkring 1500 är ett exempel på en i rummet mycket väl insatt nattvardsscen, där bildskäraren genom att sätta bordet något på sned lyckats få till stånd en jämnare massfördelning och kunnat sätta fyra apostlar på bordets framsida, så att man verkligen har intrycket av personer som sitta runt om ett bord. Därigenom ha också personerna kunnat placeras på ett rimligt avstånd från varandra och trängseln på Lundareliefen har övervunnits.

Lundabildhuggaren har i så måtto strävat mot renässansen, att han gjort en mycket låg relief. Han har nog i grunden velat verka taktisk i själva ytbehandlingen; betraktar man reliefen stycke efter stycke kan man tro sig ha att göra med en klassisk relief. Men helhetsutförandet förvisar stilen i denna relief från 1570 till 1500-talets början.

Man frapperas genast av den övre hälftens egendomliga komposition. Fältet delas i två delar af en refflad pilaster. I tunnvälvda flatnischer sitta i var sin hälft de bägge nämnda apostlarna. De sitta på piedestaler, nischernas sidor ha närmast mitten pilast-

[1] Avb. *B. Daun*, Veit Stoss, fig. 43.

[2] Avb. *J. Leisching*, Figurale Holzplastik, Wien 1908, I, pl. XX.

rar med släta skaft, endast prydda av fruktgehäng. Utåt avslutas den vänstra nischen av ett par korintiska refflade pilastrar, den högra gränsar däremot direkt till en mur, vari finnes en nisch med en figur, troligen Johannes Döparen. Den vänstra hälftens nischvalv och mur prydas av tre halvliggande figurer. I vänstra fältet finnes endast en dylik figur; en högst betydlig asymmetri gör sig alltså gällande. Denna märkes också i andra avseenden. Den vänstra nischen är större än den högra. Dess undre gesims är lägre, kapitälen och bågen högre. Det är det därigenom upptill uppkomna tomrummet, som måst utfyllas genom de övertaliga halvliggande figurerna.

Vad som emellertid är mest ägnat att väcka eftertanke, är de två palmettfyllda valvbågar som uppbära apostlarnas piedestaler och nedåt avsluta det övre fältet. De prydas av en list, som fortsätter åt sidorna och under vilken vi till höger i tavlans nuvarande skick kunna skymta ett tandsnitt, som väl antagligen i dess ursprungliga skick även funnits å den vänstra sidan.

Man frågar sig ovillkorligen varför dessa nischer och detta rudimentära bjälklag med sitt tandsnitt kommit till, och vad de ha för uppgift. De bilda nu en ej illa anbragt avslutning av den nedre nattvardsscenen, giva rytm åt de utan tanke hitåt rent gotiskt ställda figurerna. Men man får anledning att tvivla på ursprungligheten av denna deras uppgift, då man märker, att nischfördjupningen ej har någon motsvarighet i det nedre fältet och att överhuvud ett rum i renässansmening, som uppåt kunde avslutas av och bära bjälklag och därpå vilande byggnad, ej existerar i den nedre reliefen. De 13 figurerna kring bordet äro figurer mot en plan och abstrakt bakgrund, gotiska scenfigurer ehuru i renässansens taktiska anda vordna till lågrelief. Som reliefen nu är, sväva bågar, gesims och tandsnitt i luften.

Förklaringen till detta egendomliga förhållande är icke lätt att finna. Man borde dock kunna säga som säkert, att de bägge hälfterna ej från början komponerats för en samverkan med varandra; den man som haft beröring med altarets arkitektur kan ej i figurkompositionen vara så blottad på all sans. Det kan tänkas, att mästaren från början tänkte framställa ett annat ämne i den nedre hälften, kanske ytterligare två figurer; nischerna finge då en natur-

lig förklaring. Denna förmodan bestyrkes också av ett i reliefens nuvarande uppställning tillfogat övre sidostycke som visar en arkitektur, överensstämmande med väggen i högra övre hälften. Detta stycke har säkerligen icke suttit på det färdiga arbetet. På lavyren finns intet spår av något utsprång vid bågens början. Det bleve för övrigt en egendomlig profil om detta stycke och dess pendant på motsatta sidan funnits.[1]

Vi ha i stället att antaga två tavlor, som av okänd anledning delats och sammanfogats till en.[2] Alla hypoteser måste emellertid bli gissningar. Vi veta endast med säkerhet, att de bägge hälfterna icke ursprungligen hört ihop.

Den övre reliefhälften säger oss, att bildhuggaren haft perspektiviska kunskaper. Om de båda figurerna i nischerna gäller, att de med tekniska bristfälligheter försöka vara taktiska renässansreliefer. Då bildhuggaren här icke stött på någon svårighet i kompositionen, har han lyckats bli herre över sina medel, och denna tavla har därför som relief betraktad blivit av en högre kvalitet än nattvardsscenen.

Ornament.

Lunda-altaret var jämförelsevis fattigt på ornament. Man hade genom guldlister och färgmotsättning, genom äggstaven, vapensköldar och annat uppnått den smyckande och understrykande verkan, som är ornamentets uppgift. Om vi inte räkna andra våningens prydnader på framsidan dit, saknar den ursprungliga framsidan alla andra ornament än de yttre kolonnernas fruktkransar. Denna stora enkelhet är förvånande så tidigt som på 1570-talet och är ett tecken till att konstnären icke ansett sin komposition ha några svaga ställen, som behövde skylas över. Däremot är relieftavlans övre hälft ett bevis för att bildhuggaren icke ratade en ornamental prydnad; där finnas fruktkransar, kasetter

[1] Dessutom skulle de två styckena antagligen inte fått rum, ty enligt beräkningar ha relieferna utfyllt mittfältet ända till kolonnerna.

[2] Ett annat i reliefens nuvarande uppställning nedtill tillsatt stycke med balusterartad profil föreställer terräng. Om detta varit en del av altarets nedre reliefhälft är svårt att avgöra, men knappast troligt. Det hade då icke varit nödvändigt att placera de vid sidorna sittande figurerna så som nu är fallet. Troligen har detta stycke varit en del av en från början tillämnad övre hälft till nattvardsreliefen.

och beslag, masker, palmetter och bandornament. Man har genom prakt försökt dölja vad som brast i komposition.

Baksidan och sidorna äro rikare genom maskerna och konsolerna. Över huvud synes masken ha varit Lundamästarens älsklingsdekoration. I flera olika typer och storlekar framställer han lejonhuvudet, och det är att märka, att dessa masker äro utförda med full anslutning till Cornelis Floris mest groteska stil.

I en liten kvinnomask finna vi ett försök till den vanliga figurtypens närmande mot det dekorativt schematiska.

Bemålning.

Materialet, den blåsvarta marmorn och den vita alabastern, trädde icke naket inför åskådarens blickar. Altaret var rikt förgyllt och kolorerat.

Att bemåla figurer och arkitekturdelar är som bekant det vanliga hos gotiken. Altarskåpens nischfigurer bländade oftast genom sin rika förgyllning, sitt lysande röda och blå. Man lade t. o. m. ofta ned större kostnader på bemålningen än på arkitektur och skulptur, och icke ens de största konstnärer som Broederlam och Rogier van der Weyden funno sig för förnäma att kolorera andras bildhuggeriarbeten.[1]

Exemplen kunde mångfaldigas.

Den italienska ungrenässansen bevarar delvis polykromin.[2] Skillnaden mellan renässansens kolorering och gotikens var att den senare slösade med sina medel och åtminstone icke i träarbeten lämnade något av grunden bart. Renässansen var sparsammare. »Det behövs inte mycket färg för att få en färgverkan.» Man nöjer sig med antydningar, guldstreck och fält av tunn färg som låter materialet skimra igenom. Med Sansovino upphör emel-

[1] *Roosval*, Om altarskåp ur Mäster Jan Bormans verkstad, Stockholm 1903, sid. 13.

[2] Ehuru en senare tid gjort allt för att taga bort färgen, finner man dock ännu här och var bland de italienska gravmonumenten spår av den. På Antonio Rosellinos gravmonument över kardinalen av Portugal i S. Miniato i Florens står ännu kvar den violetta marmorbakgrunden, de gröna fälten mellan pilastrarna och golvets mosaikmönster. Färgen är i allmänhet borta; ännu ligger dock kardinalen i guld och purpur och sarkofaglocket har spår av ett brokigt fjällornament. Jfr vad ovan sagts om materialväxlingen.

lertid även denna bemålning,[1] och skulpturen får verka genom sina egna ljus- och skuggvärden. Högrenässansen är helt »ren».

Nordens dekoration upptager den italienska bemålningen av stenskulpturen samtidigt med renässansprincipen överhuvud. Helbemålningen försvinner. Tonerna antydas endast.

Denna regel följdes också av Lunda-altaret. Man lät materialet verka genom sig själv och förstärkte det endast genom att på framträdande lister anbringa guldbetäckning samt genom en genomskinlig akvarellartad färgbeläggning på framsidans kolonner. Däremot är man ovanligt frikostig med figurdelarnas kolorism. Hår och skägg äro i allmänhet förgyllda, ögonbryn och mun färgade. Och som för att ännu mer betona den kontrastrika dräktbehandlingen låter man hos varje figur genom färg särskilt utmärka en del av kläderna; vanligen en flik av manteln som går snett över kroppen, i undantagsfall ett helt klädesplagg, som tunikorna hos Maria Magdalena och Tron. Nästan till slöseri har färgen använts i den stora relieftavlan. Utom att i de övre fälten arkitekturdelarna fått förgyllning, har himlen markerats med ljusblått, ha den undre nattvardsscenens figurer så gott som samtliga blivit kolorerade i blått, rött, grönt och guld, och man har till och med genom en ljusgrön beläggning särskilt markerat terrängen.

På vår tids i detta avseende puristiska sinne gör detta slöseri med färg intet gynnsamt intryck. Vårt omdöme kan dock något förvillas därigenom, att vi endast kunna betrakta spillrorna av både form och färg. Då altaret ännu var helt och figurerna oskadade, då figurerna och arkitekturen på sina rätta platser bildade färgackord av det svarta och vita materialet och den bjärta färgbeläggningen, då har säkerligen koloreringen varit ett mäktigt bidrag till det praktfulla intryck, som detta altare med rätta gjorde på sin samtid.

III.

Den man, åt vilken Eilert Grubbe uppdrog att giva Lundadomen dess altare, har icke namngivit sig. Visserligen finnes på en av baksidans apostlanischer initialerna P. S. och ett bomärke, men dessa ge oss föga ledning och kunna lika väl ha tillhört den hantverkare, som efter mästarens schablon arbetat de bägge nischerna.

[1] *Wölfflin*, Die klassische Kunst, sid. 67 f., 223.

Inga dokument ha bevarats, som kunna ge oss ens den ringaste upplysning. Weibull[1] förmodar mästaren vara identisk med den Jacob Billedsnider, som år 1559 kallades till Köpenhamn för att arbeta i kungens tjänst. Jacob Billedsnider var en av de få bildhuggare, som nämnas i ungrenässansens Lund, ingenting kan hindra att han utfört altaret. Vi ha i alla händelser ingen känd inhemsk mästare att sätta i stället.

Men å andra sidan är detta tomma namn av intet värde, då vi inte veta något om Jacob Billedsnider varken före eller efter Köpenhamnsresan.

Det har emellertid lyckats att av vår mästare finna flera arbeten i Danmark. Av dessa att döma skulle Lunda-altaret vara bland hans tidigare verk. Det första tills nu kända är ett epitafium över Erik Podebusk til Bistrup i Aarhus' domkyrka daterat 1576, av enkel men gedigen typ. (Bild 27.) De båda döda stå i flata nischer över ett entablement. Apostlarna Markus och Lukas överensstämma på det allra närmaste med Lundaverkets nischfigurer Matteus och Johannes. Dessutom ha vi ett omisskännligt kännetecken på samma hand i överensstämmelsen mellan de putti, som finnas på båda ställena. I Lund de liggande två änglarna på segmentbågen över andra våningen, i Aarhus som karyatider på och under bjälklaget. Samma överdrivet välvda panna, samma djupt liggande ögon, samma hårbehandling och slutligen samma karaktäristiska utformning av knätrakten. Detaljer som maskerna överensstämma, men visa en rikare typvariation på Aarhusmonumentet. Särskilt äro de manliga och kvinnliga maskerna mera närmade till normaltypen. De dödas bilder kunna ha varit porträtt.

Dessa masktyper tillåta oss att följa mästaren vidare. De återfinnas nämligen på portalen till Lystrups slott på Själland. (Bild 26.) Detta slott byggdes eller ombyggdes omkring 1579 av ingen mindre än Lunds altares donator, kanslern Eilert Grubbe.[2] Det bör då ej ligga utom det sannolikas gräns, att han begagnat samma mästare som i Lund. Stilen i Lystrup är slätare, vilket tyder på verkstadsarbete. Ej underligt, ty utom portalen har slottet ett

[1] *Weibull*, Bildhuggare, sid. 23.

[2] *Becket*, Renaissancen, s. 156.

stort antal i muren insatta sandstensmedaljonger (troligen porträtt) av samme mästare.

Portalen består av två joniska hermer omkring den runda portöppningen, vilka bära ett bjälklag, varpå ligger en fronton med tre vapenbilder och en gavel med reliefer av Gud fader (liknande samma figur på Lunds altare).

»Da disse Hoveder aabenbart ere utførte af de samme Hænder som de ældste Hoveder paa Vallø, — — — og Lystrups Portal og Kaminer ligner Stenhuggeriarbejdet paa Vallø, tør man slutte, at det er de samme Steenhuggere, der havde arbejdet begge Steder», skriver Becket.[1]

Sydflygeln och de två stora tornen av Vallø på Själland byggdes av Mette Rosenkrantz under 1580-talets första år, portalen är daterad 1581.[2] Vi kunna skriva under Beckets antagande om de utförande mästarnas identitet vid de båda slotten. I enlighet med vårt förra antagande skulle vi alltså kunna lägga ännu ett stort arbete till Eilert Grubbes mästares verk. Han kan emellertid inte egenhändigt ha utfört alla dessa stenskulpturer som gå mot 100-talet. Han måste ha haft en stor verkstad, ja frågan är om man icke kan anse honom som byggmästaren. Hans arbete som sådan kan dock ej ha haft någon större betydelse, då det vid de två slotten endast rörde sig om ombyggnader. Av märkligare detaljer bör emellertid nämnas balkongen på Lystrups västsida — »ett fenomen, som vid denna tid är lika enastående i Danmark som det är allmänt i Italien». (Becket.) Men balkongen är icke det enda italienska på dessa två borgar. Relieferna i medaljongerna ha fullt runda huvud, som ofta gå ut ur och ovanför ramen, och detta är en lika stor sällsynthet i Danmark som balkongen. Detta slag av plastik är för Norden över huvud enastående. Det är ett lombardiskt ung- och högrenässansmotiv med lång inhemsk tradition som i sin renaste form möter oss i la Certosa di Pavia, men det finns i Norden endast som undantag — som i det italienskt färgade Otto-Heinrichsbau i Heidelberg och Haus zum Ritter i samma stad.[3]

---

[1] *Becket*, a. a. sid. 158.

[2] *Becket*, a. a. sid. 155.

[3] Porträttmedaljongerna i terrakotta i Wismar, Lübeck o. a. o. äro alla lågreliefer och vanligen i profil.

Sannolikt härstammar också en sandstenskamin på Skarhult från Eilert Grubbes bildhuggare. Den har kaminens vanliga form, två hermer (med karyatiddelen reducerad till ett huvud) uppbärande ett bjälklag med en stor fris varpå figurer och ornament i relief. Då emellertid denna kamin är författaren känd endast i avbildning, kan intet med bestämdhet utsägas. Dock förefaller det som om redan de allmänna dragen: fysionomierna, anordningen av bröstbildsrelieferna och deras detaljer, masktyperna o. s. v. äro så nära besläktade med Lunda-altaret att kaminen måste tillskrivas dess mästare.

Om vi lägga ihop alla de italienska element vi funnit hos Eilert Grubbes mästare: Lunds altares arkitektur, dess liggande figurer, balkongen på Lystrup, medaljongrelieferna, vore det då förvånande, om mästaren haft direkt kännedom om italiensk konst? Och för att draga slutsatsen längre: vore det för djärvt att antaga, att den mästare, som gjort de nämnda skulpturerna, *är den som lämnat det första utkastet till Uranienborg?* Det förefaller så naturligt, att de två enda italienska stilkretsarna i Danmark kunna slås samman till en — ty väl att märka, vi röra oss på ett tidigt stadium, då de nya formerna ännu blott äro kända av ett fåtal. Då får Uranienborg en stilistisk betydelse och står inte längre så isolerat, och då får slutligen dess egendomliga arkitektur sin förklaring. Vi få ett visst berättigande för vårt antagande att bramantesk, norditaliensk arkitektur varit dess förebild och ej Palladios, och vi få en förklaring till att man redan från början med eller mot sin vilja kom till en nordiskt dekorativ kompromiss: mästaren var bildhuggare, men som byggmästare dilettant.

Hans anonymitet är fortfarande oröjd. Arkiven tiga. Han fanns antagligen bland dem som arbetade på Kronborg. Dit strömmade på den tiden alla. Ja, man kan med en viss tvekan tillskriva honom ett arbete på Kronborg, flyglarna på altartavlan i slottskyrkan. (Bild 28.) Men enligt uppgift är denna tillverkad av mäster Thomas Frandsen,[1] vår bildhuggare skulle då vara identisk med denne? Det är icke troligt, ty visserligen utförde mäster Thomas den för sina anknytningar till Michelangelomotiv berömda altartavlan, men

[1] *Friis*, Samlinger, sid. 341.

den i förgylld alabaster utförda mittavlan visar icke samma stil som flyglarna i vitmålat och förgyllt trä. Dessa, som föreställa Abrahams offer och kopparormen, visa däremot, ehuru skickligt anslutna till mittavlans stil, samma stilistiska detaljer som figurer och reliefer på Lunds domkyrkas altare. (Ehuru stilen naturligtvis under de tio gångna åren hunnit förändra sig och som komposition bl. a. blivit en fullt utbildad renässansrelief.)

Så långt är emellertid tidsavståndet och så stora olikheterna, att man måste ta den möjligheten i övervägande, att icke Eilert Grubbes bildhuggare själv utan en hans forna medhjälpare utfört de två relieferna på Kronborg.

FEMTE KAPITLET.

HANS VON STEENWINKEL D. Ä. OCH SKÅNES DEKORATIVA KONST.

I.

Med Uranienborg hade en renässans av tydlig italiensk färg inkommit till det dåvarande östra Danmark. Dess betydelse blev emellertid inskränkt till en stilistisk grupp, ty dess skaplynne var främmande.

Men året efter Uranienborgs grundläggande, således 1577, började den byggnad, som skulle bestämma den nya stilen runt Sundet, slottet Kronborg.

Detta, som var en total ombyggnad av det gamla Örekrog eller Krogen, hade egentligen påbörjats 1574 av Hans Paaske.[1] Vem denne Paaske var vet man inte. Hedicke har förmodat honom höra till samma familj som den Henri von Passe, som arbetade vid Antwerpens rådhus. Huru som helst torde han ha varit utlänning, ty kontraktet skrevs på tyska. I början torde byggandet ha skett ganska planlöst. Först från år 1577, då arkitekten Antonis von Opbergen anställdes vid Kronborg, kan man börja räkna slottets uppkomst i dess nuvarande gestalt. Antonis von Opbergen, som enligt uppgift skulle härstamma från Mecheln,[2] reste våren 1578 till Antwerpen för att hämta kunnigt folk till bygget och återkom med icke mindre än 31 murare och stenhuggare, vilka nästa år ökades med 4. Han kvarstannade vid Kronborg, till dess det var i det närmaste färdigt 1585, då han över Kurbran-

[1] Uppgifter om Kronborgs byggnadshistoria i *Friis*, Samlinger til danske Bygnings- og Kunsthistorie.

[2] Enl. *G. Cuny*, Hieronymus und Antonis von Opbergen, Mitteilungen des westpreussischen Geschichtsvereins, Jahrg. III, h. 3; *densamme*, Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert.

denburg begav sig till Danzig som stadsbyggmästare och där sammanträffade med sin store samtida, den från Hamburg kommande Hans Vredeman de Vries. Bland de hantverkare, som Opbergen hämtade med sig från Antwerpen, finna vi snart en som skall komma att spela en betydande roll så väl för Danmarks som för Skånes konst, nämligen Hans v. Steenwinkel d. ä. Han blir snart Opbergens närmaste man vid bygget. Hans andel i själva Kronborg känna vi inte; man torde kunna med visshet påstå, att han haft en stor del i alla de »schabloner», efter vilka de underlydande stenhuggarna fingo utföra slottets dekorativa prydnader.

Kronborgs stil som byggnadsverk intresserar här mindre. Det har från olika håll[1] hänvisats till franska förebilder, dock utan att verka övertygande om en direkt förbindelse. Det för oss viktiga är dess dekoration, och den är allt annat än fransk. Kronborg med Helsingör blev genom sina massor av konsthantverkare i sten och trä en de nya idéernas centralhärd, dit inhemska lärlingar kunde vandra och därifrån de utländska mästarna vandrade bort till arbeten i danska landsorten. I Kronborgs verkstäder skapades Danmarks dekorativa högstil, och där fanns även långt efter Kronborgsbyggets slut landets största snickarskrå. Icke blott stenhuggare, utan även snickare importerades till Kronborg.[2]

Man har velat göra Kronborgs dekoration till en ren Floris-stil.[3] Jag tror icke med full rätt; Kronborgs dekoration är starkt uppblandad med Vredemans form. Har Antonis von Opbergen varit i Antwerpen, har han troligen mer varit hos Vredeman än hos Cornelis Floris. Ja man har till och med vågat hysa en svag förmodan om att Vredeman skulle ha varit vid Kronborg eller åtminstone i Danmark.[4] I Fredensborg finnas nämligen tre stora

[1] *Neckelman-Meldahl,* Die Renaissance in Dänemark, sid. VI; *Becket,* a. a. sid. 126 och *Hahr* (muntligt meddelande).

[2] 1578 hade Lambert Pandemager 5 snickarsvenner. Samma eller följande år sändes svarvaren Löf Gerridsen till Nederländerna för att antaga snickarsvenner i kungens tjänst och antog 6 st., som kommo till att arbeta hos Jesper Snedker. *Friis,* Samlinger, sid. 299.

[3] Beviset skulle vara den rudimentära skyttegången, »der Aussenfries», med en maskserie från Floris' stick. *Hedicke,* Floris, sid. 22.

[4] Jmfr *Hedicke,* a. a. sid. 167.

perspektiv i Vredemans art. Nu äro dessa ganska sällsynta och förekomma egentligen endast där Vredeman uppehållit sig.[1]

Huru som helst går dekorationen på slottet såväl i sten som kanske isynnerhet i trä i Vredemans stil.

Men vi återvända till Hans von Steenwinkel d. ä. Vi veta numera att han, som i samtida urkunder ofta kallas Hans von Antwerpen, härstammade från Emden. Hans fader Laurens von Steenwinkel hade inflyttat dit från Antwerpen 1567 och byggde bl. a. Emdens rådhus 1574—76. Sonen Hans, som antagligen föddes i Antwerpen vid århundradets mitt, nämnes första gången den 12 juni 1574, då han fick betalning för en spira till torn och trappa på Emdens rådhus.[2] Han stannade i Emden åtminstone till våren 1577 och torde utom vid rådhusbygget ha varit verksam vid privatbyggen och dekorativa uppgifter. På våren 1578 hämtades han av Opbergen till Kronborg. Det ser emellertid ut, som om han icke skulle ha stannat länge vid slottet. Han nämnes nämligen redan samma år som Tycho Brahes byggmästare vid Uranienborg.

Man ansåg förr Steenwinkel som Uranienborgs ursprunglige arkitekt. Detta kan emellertid icke vara möjligt, då Uranienborg ju påbörjades redan 1576. Då Steenwinkel två år efter byggnadens påbörjande kom till Ven, hade han därför inte annat att göra än att leda arbetet och fullfölja den ursprungliga planen. Det enda urkundligt bestyrkta arbetet är att han målade arkitekturen på den s. k. stora murkvadranten.[3] Man har emellertid an-

[1] Se hos *Jantzen*, Das niederländische Architekturbild, Leipz. 1912; *Wurzbach*, Niederländisches Künstlerlexikon. Denna förmodan bestyrkes av notisen om de från Nederl. hämtade hantverkarna. Där nämnes bl. a. en Hans v. Andorf, som i olikhet med sina kamrater icke »kom strax i land». Man kan tänka sig möjligheten av att Opbergen hade Vredeman med sig, men att denne stannade på skeppet i väntan på att en ev. begäran om en byggmästareanställning skulle villfaras. Beviset är ju inte starkt, men då man känner Vredemans oroliga levnadsförhållanden och åtminstone anar sig till att han var mycket svår att handskas med, blir det mera antagligt att han kom som en oombedd främling till det nordiska slottsbygget för att erbjuda sina tjänster.

[2] *F. Ritter*, Zur Geschichte des Emder Rathausbaues I. Jahrbuch d. Gesellsch. f. bild. Kunst und vaterländ. Alterthümer zu Emden, Bd. XVII, sid. 375. *Becket*, Frederiksborg.

[3] Avb. i *Tycho Brahes* Astronomiæ Instauratæ mechanica. Om Steenwinkels förhållande till Uranienborgs byggnad se *Friis*, Bidrag.

tagit att han utfört även tornet, huvudportalen[1] och naturligtvis flera smärre dekorativa arbeten. Man kan emellertid utan överdrift säga, att Steenwinkel tog emot mer än han gav. Hans kupol och portal voro visserligen aktningsvärda arbeten, men föga passande till Uranienborgs stil, nederländaren stack fram och kunde endast med möda underordna sig de italienska formerna. Inte underligt, då man hade fått betrakta det som ett ovanligt fenomen, om en man från Cornelis Floris' och Vredeman de Vries' land med dess dekorativt-måleriska arkitektur, som inte tagit mer av Italien än ordningsregeln, skulle kunnat så med ens smälta de italienska reglerna och giva fullt homogena detaljer till denna byggnad, där åtminstone den arkitektoniska avsikten gick ut på motsatsen mot den nordiska arkitekturen, nämligen symmetrien. Men den hugstore Tycho Brahe ville av Hans v. Steenwinkel göra en arkitekt i Vitruvius' anda. Han undervisade honom därför i astronomi, geometri och linjeperspektiv — för så vitt Steenwinkel inte redan förut kunde detta sista. Så är han Danmarks förste konstnär med vetenskapliga perspektiviska kunskaper. Om också Tycho Brahe — lyckligtvis — enligt vad Steenwinkels senare arbeten skola visa oss, icke kunde överföra det främmande blodet till sin arkitekt. hade dock deras förhållande den frukten, att Steenwinkel fick en högre teoretisk bildning än dåtidens stenhuggare. Och detta gjorde, att vi ha att tacka Tycho Brahe för det han av Steenwinkel lyckades göra en man, som helt skulle skilja sig från sina samtida och stå huvudet högre än de.

Uranienborg blev färdigt 1581. Från 1583 den 8 november arbetar Steenwinkel som Fredrik II:s byggmästare.[2] »Han skulde lade sig bruge, hvor Kongen behøvede hans Tjeneste, og han maatte ikke paatage sig Arbeide for andre uden Kongens Samtykke.» Han arbetade dock fortfarande för Tycho Brahe — och byggde Stjerneborg.

I egenskap av kungl. byggmästare sysselsattes Steenwinkel naturligtvis också på Kronborg. Kyrkoportalen torde bl. a. härstamma från honom. Dessutom hade han många privata uppdrag. Han

[1] *Becket*, a. a.

[2] Se kungl. brev publ. av *Friis*, Bidrag sid. 167 och gravinskriften i Halmstads kyrka, *Richardson*, Hallands beskrivning, sid. 174.

inrättade S:t Petri kyrka i Köpenhamn för den tyska menigheten 1585—1586. Han byggde Slangerups kyrka på Själland 1588. Möjligen gjorde han tornet till Köpenhamns Helligaandskirke — dess stora likhet med tornet på Emdens rådhus är uppenbar. Flera danska herrgårdar äro hans verk. En av dessa, Engelsholm vid Vejle 1592, är märkvärdig så tillvida, som dess grundplan är rektangulär med fyra fyrkantiga hörnpaviljonger och ingång mitt för ena långsidan; med andra ord att planen är fransk och att Steenwinkel således känt Ducerceaus publikationer.[1] Vi skola även finna vissa förbindelser mellan Steenwinkel och Ducerceau i Varbergs fästnings trapptorn. Även i dekorativt avseende är släktskap med Ducerceau ej omöjlig att uppspåra. Men den dekorativa förbindelsen är som den arkitektoniska ej av alltför stor betydelse för konstnärens stil, det bör genast sägas ifrån.

Även italienska former komma till synes — i Lundehave utanför Helsingör o. 1587 samt Blaataarns spira i Köpenhamn.

II.

Steenwinkel har i Skåne utfört ett gravmonument som på det intimaste knyter honom samman med dess dekorativa konst, nämligen riksrådet Anders Bings gravmonument i Smedstorp. (Bild 29.)

I ett av Weibull[2] publicerat brev från Kristian IV till fru Anne Pedersdotter Galt på Smedstorp av den 3 april 1597 säger konungen sig ha fått veta, att fru Anne hade vägrat betalning åt Hans v. Steenwinkel, då »han schall haffue giortt och forarbeidett adtschiellige slags arbeid bode monumenter och anditt». Weibull förmodar nu att Hans v. Steenwinkel skulle vara mästaren till den 1589 avlidne Bings gravmonument, något som vi icke — ehuru ju urkundens ordalydelse inte direkt säger ifrån det — ha anledning att betvivla.

Becket vill nu av denna vetskap göra plausibelt att Steenwinkel skulle varit ledare för en sten- och bildhuggareverkstad.[3] Ehuru vi naturligtvis inte kunna förneka att han som byggmästare haft ett antal bildhuggare i sin tjänst — bl. a. torde hans bägge söner,

[1] Se härom och om Steenwinkels danska arbeten närmare *Beckets* utmärkta skizz av Steenvinkel i Frederiksborg, sid. 58 ff.

[2] *Weibull,* Anteckningar till Skånes konsthistoria, Tidskr. f. Skåneland II, sid. 102.

[3] *Becket,* a. a., sid. 59.

Hans d. y. och Vilhelm, ha fått göra sina första lärospån som bildhuggare hos honom — kunna vi knappast göra honom till en dekoratör i den utsträckning, att han lett en särskild verkstad. Vi skola nedan visa att Steenwinkels dekorativa inflytande sträcker sig längre än man hittills trott, men trots detta hålla vi före att han bedrivit sin verksamhet som chef för en bildhuggareverkstad mera sporadiskt. Hade motsatsen varit fallet, skulle vi ha haft fler monument. Steenwinkel som dekorativ bildhuggare torde mera haft ett allmänt inflytande, han torde ha givit åt andra sin stil, men i direkt förhållande till de dekorativa verken torde han efter Kronborgs- och Uranienborgstiden med undantaget Smedstorp knappast ha trätt.

Gravvården över Anders Bing är uppställd vid ena väggen till ett gravkor i Smedstorps kyrka. Dess material är svart kalksten, alabaster och sandsten i sedvanlig fördelning.

På en ganska hög sockel vilar en dubbel »fotställning» — en rudimentär sarkofag — och på denna knäböja på två kuddar en man klädd i rustning och en kvinna i fotsid kappa. Mellan dem står en lös bröstbild. Figurerna äro av vit marmor, sarkofagen av svart marmor, sockeln av svart marmor och sandsten. Kring denna gravens votiva del utvecklar sig själva väggmonumentet. På bägge sidorna om den framspringande sarkofagsockeln uppstiger en bred list, därutanför och något bakom en halv korintisk pilaster och ytterst en korintisk kolonn. Kapitäl och baser av vit marmor, det övriga av svart kalksten. Detta system infattar ett plant fält av svart marmor och uppbär ett bjälklag, som med förkroppningar springer fram över halvpilaster och list. Över detta bjälklag reser sig en uppsats, vars sidor utgöra halvpilastrarnas fortsättning och genomdragas av en den undre listen fortsättande rundbåge. Detta skelett av svart kalksten är fyllt av alabasterreliefer i tympanon och svicklar, och uppsatsens bjälklag bär en frontongavel. Uppsats och gavel äro rikt prydda med relief: i rundbågen Kristi uppståndelse, i svicklarna lurblåsande genier, i frontongaveln en lejonmask, omgiven av rostvoluter och fruktklasar. Denna rika reliefdekoration understödes av fem fria figurer, av vilka tre på gaveln, två vid uppsatsens sidor över de korintiska kolonnerna — vilkas

enda statiska funktion således skulle vara att uppbära dessa figurer (deras ästetiska är en vida betydelsefullare). Den vänstra av dessa sidofigurer är en kvinna med ett ankare, Hoppet, den högra en kvinna med två barn, Barmhärtigheten. Mittfiguren över gaveln är en kvinna med en uppslagen bok i v. handen, den högra är borta. De två övriga äro liggande figurer och föreställa Rättvisan med svärd och vågskål till vänster, Friden med en palm i högra handen och ett frukthorn i vänstra till höger. Alla figurerna äro helrunda. Slutligen finnes som en tredje gradens dekoration en ram av trettio änglamasker på undre ordningens lister och nedanför bjälklaget. På rundbågen sitta sex änglamasker och på dess mitt som slutsten ett kvinnohuvud. Nämna vi även bemålning, guldränder på pilastrar, lister och gesimser och spår på relieferna, så är bilden av den konstnärliga delen av altaret fullständig.

Sarkofagsockeln har följande inskrift:

Magnificvs et Illustriss: heros Andreas Bing dns de Smidstrvp, Friderici II regis inclyti ac regnorvm Daniæ et Norvegiæ consiliarivs, regiæqve arcis Varbergæ præses, qvondam prvdentiss. patriæ svæ fortitvdine bellica propvgnator feliciss. ditioni Hallandiæ septentrionalis virtvtis svæ ac fidelitatis premio in Regia servitvte divtvrna annorum XVIII tanta cvm svbditorvm lavde totidem XVIII præfvit annos vt gens ea qvavis hvmanitatis officiorvm et æqvitatis memoria immortalitati nomen eivs consecraret — — ut avtem eo vivente et florente Bingorum vigvit prosapia s: qvorvm decvs erat et ornamentum: s. sic per evndem cvm nvllvm ex se heredem reliqverit armigervm, Bingorum familia extirpata penitvs desivit; dvm ardentiss. filii dei invocatione in arce Varberga fatis consederet XVI Decemb. anno MDLXXXIX svæ vero ætatis anno LXIIII. de cvivs vita obitv et sepvltvra sereniss. princeps Jacobus VI Scotorvm Rex potentiss. in memoriam regiæ svæ maiestatis præsentiæ perpetvam ipso die hvmanitionis in arce Varberga tale conscripsit epicedion:

Quid mirvm est, Bingi, quod tecvm insignia, nomen,
armaqve fatali contvmvlentvr hvmo.
Qvæ per te steterant, quorum tv gloria, nonne
hæc æqvvm est etiam te moriente mori.

monvmentvm avtem præsens magnis svmptibvs ac impensis operosiss. in memoriam dvlcissimi foederis conjvgalis sempiternam nobilissima matrona dna Anna Petri Ebberi filia defvncti herois Bingii vidva mæstiss. exstrvi ac erigi cvravit qvæ cvm etiam placidiss. in christo obdormisset ossa sva mariti exvviis svb hoc tvmvlo in spem gloriosæ resvrrectionis et aeternæ beatitvdinis associavit die..... Anno M.....

SCHANIA PROGIGNIT BINGVM SIBI ET HALLICA
TELLVS
TER TERNA STRAVIT SEPTENA LVCE X BRIS
I L C

På bjälklaget läses: »Uppsatt som grav över Riksrådet Anders Bing och dess Fru Anna Bing. Vilka vila härunder. Reparerat 1881», samt »Monumentet Givet av Kånung jakob I. i England.»[1]

Brunius nämner,[2] att graven »mycket lidit av vittring, så att flera partier, isynnerhet de som bestå av sandsten, numera icke kunna med säkerhet urskiljas», och på annat ställe talar han om »spår efter trettiotvå sköldar som bortfallit». Graven var således på Brunius' tid mycket skadad och reparerades ju också enligt inskriften 1881. Vid denna restauration har man råkat låta de tre frifigurerna få sina nuvarande oriktiga platser. Enligt Brunius' beskrivning stod Kärleken överst (på övre sockeln läses »Charitas»), och vid sidorna Tron och Hoppet.[3] Utom att den nuvarande uppställningen bryter mot den vanliga har förändringen blivit till en nackdel i ästetiskt avseende, då den vid sidan ställda Charitas med sina bägge barn som den största av de tre figurerna nu stör jämvikten, medan å andra sidan Tron på sin nuvarande plats är för liten.

Den lösa bröstbild, som nu står på sarkofagen, är ett med votivfiguren överensstämmande porträtt av Anders Bing och har väl från början varit ämnad att uppställas annorstädes.

Ehuru vi ovan icke förnekat möjligheten av att Hans von Steenwinkel d. ä. vid sidan om sin verksamhet som arkitekt haft

[1] Båda inskrifterna äro nya och den senare falsk, antagligen på någon under senare tid uppkommen felaktig tradition.

[2] *Brunius*, Om renaissans- eller barockstilen, sid. 214.

[3] *Brunius*, a. a. sid. 213.

en verkstad för dekorativ skulptur, i alla händelser utfört flere dekorativa arbeten, ha dessa arbeten ännu icke konsthistoriskt upptäckts. Smedstorpsmonumentet är Steenwinkels hittills enda urkundligt bestyrkta gravmonument, och den utveckling som föregått det är oss ännu okänd. Det är därför skäl i att söka jämförelsepunkter utifrån.

Vi ha då först att annotera den bestämda dualismen mellan votivfigurer och arkitektur. De bilda två enheter som var för sig gå mot olika håll.

I Steenwinkels hemstad Emden träffa vi ingen direkt förebild, men väl en detalj som har den största överensstämmelse. I Emdens Grosse Kirche finnes ett kapellskrank för Enno II:s gravkapell, tillkommet omkring 1550 och av Hedicke antagligen med rätta tillskrivet Jacob Colyn.[1] Det har en med masker prydd dekorativ rundbåge, vars bågfält och svicklar äro fyllda av reliefer och relieffigurer. Detta verk har genom sin nästan klassiska harmoni säkerligen av sin samtid ställts mycket högt och antagligen även beundrats av Steenwinkel. Det kan ha lekt honom i hågen då han gjorde utkastet till Smedstorpsgraven och därvid konstruerade dettas andra ordning lika med den detaljen på Emdens skrank. Icke heller i nordtyska kyrkor finnes en stilistisk motsvarighet till Steenwinkels arbete som på något sätt kunde ha kommit till hans kännedom. — De danska väggravar som finnas äro — så vitt de äro kända av mig — för skilda för att komma i fråga som inspirationskällor. Återstå Cornelis Floris' eller Vredemans stick. Cornelis Floris' ornamentstick till väggravar äro tre, dessutom har han ett epitafium med priant som så att säga till innehållet är en väggrav. Idén i Floris-typen som den här och i Königsbergs Albrechtgrav visas, är sarkofag uti en i två våningar delad och av en uppsats krönt ädikulanisch. I Smedstorpsmonumentet ingår emellertid bågen i uppsatsen, ja, man kan egentligen inte tala om en uppsats utan mera om en andra våning. Skillnaden mellan Floris och Steenwinkel är således väsentlig. Smedstorpsgraven går fastmer ända till urbilderna, Sforza- och Roveregravarna i Rom. Man kan förvånas över jämförelsen, det karaktäristiska för Romgravarna är ju den rytmiska travén, Smedstorpsmonumentet har

[1] *Hedicke*, Cornelis Floris, sid. 141 ff. Tafel XLVI.

endast en enda nisch. Men just likheten mellan denna nisch och mittnischen i de italienska gravarna är väsentlig. I båda fallen går den nämligen genom hela gravens höjd, huvudparti och uppsats äro två likvärdiga våningar. Skillnaden — de felande sidonischerna i Smedstorp — har kunnat åstadkommas genom den svagare dekorativa betoningen — pilastrar och lister i Smedstorp mot kolonner i Rom — och den korintiska kolonnen har gjort i det närmaste samma tjänst som sidopartierna. De krönande figurerna finnas på båda ställena.[1]

Vi kunna naturligtvis inte tala om något inflytande från S:ta Maria del Popolo till Smedstorp, men det är intressant att se, hur det lilla nordiska monumentet gått förbi den gängse nordiska typen ned till urbilden. Det talar om en avsevärd förmåga av kompositorisk klarhet, som inte ägdes af många nordbor.

Emot Floris eller hans avläggare gå däremot de centrala dekorationsmotiven: sarkofagen med prianterna och ramen av änglahuvud. Den låter sig nästan lösgöras från det övriga i monumentet, och vi ha — det nämnda Florisepitafiet med prianten, sticket Sic Deus dilexit i Inventien. Utom priantmotivet, som är ganska vanligt,[2] förekommer nämligen på listerna vardera fyra vapensköldar,[3] över mittfältet saknas de visserligen, men bjälklagets bjärt angivna arkitrav åstadkommer dock ramverkan. Prydandet av gravmonumenten med familjevapen förekom ofta i Tyskland (exempel Pfarrkirche Koburg, ärkebiskops-epitafier i domen i Mainz, flera epitafier av Wilhelm van der Blocke, domen i Königsberg m. fl.), i Danmark och Skåne förekom det mig veterligt väl på gravstenar men ej på gravmonument.[4]

Det har förut med Becket talats om inflytande från Ducerceau i Steenwinkels arkitektur. Det bör därför i någon mån undersö-

[1] Det bör betonas att monumentet icke kan jämföras med de tidigare florentinska och venetianska gravarna utan sidonischer, då Smedstorpsmonumentet faktiskt är horisontalt *tredelat*.

[2] Typ för *Floris:* epitafium Assendefelt i Breda, för *Vredeman:* pl. 22 i serien Cœnotaphiorum.

[3] Dekorativt likvärdiga med masker. Vapensköldar också i sticket Omnes morimur.

[4] Däremot på portalen på det av J. D. Gheyn graverade porträttet av Tycho Brahe, som anses föreställa nedgången till Stjerneborg och är prytt med Tycho Brahes anvapen. *Friis,* Bidrag, sid. 223 ff. Ramen anses vara Steenwinkels.

kas, huruvida ej hans dekorativa skulptur har förbindelser med den franska arkitekturen. Vid jämförelse med Ducerceaus stick visar sig så ej vara fallet. Ducerceaus stick äro för vekliga för att kunna utföras i den svarta marmorn av Steenwinkels strävare hand. Däremot överensstämmer arkitekturen i Smedstorpsmonumentet med portalen på ett projekt till en fasad för S:te Eustache i Paris.[1] Om inflytande därifrån kan naturligtvis ej vara tal, men att den sällsynta varianten begagnas av båda är icke utan betydelse.

Vi ha således kommit till det resultat, att Anders Bings gravmonument, ehuru till typen besläktat med den av Cornelis Floris givna huvudtypen, inom de gränser som dåtidens dekorativa stil tillät närmar sig den italienska urtypen.[2]

Den rent ästetiska kritiken av monumentet kan bli helt kort. Vad materialverkan beträffar gäller vad som sagts om altaret i Lunds domkyrka. Kritiken av dess konstruktion framgår ur analysen av dess stil. Naturligtvis är det ganska vågsamt att ersätta sidonischerna med två kolonner, men det ästetiska intrycket är vida bättre än man skulle tro. Monumentet har lyckligen undgått att springa upp i höjden utan vederbörlig grund, att liksom stå och balansera i luften utan sidostöd. De medel varmed resultatet vunnits äro de bägge flankerande dygderna som verka den horisontala tredelningen samt dessutom den definitiva ytkaraktären.

Steenwinkels uppgift var att skapa en väggrav över riksrådet Anders Bing. Men de till denna uppgift anvisade medlen voro säkerligen icke allt för rikliga. Steenwinkel måste ju till och med anlita sin konungs hjälp för att av fru Anna Pedersdotter få ut sitt honorar. Han måste således begränsa sig. Man måste ge sin aktning åt det sätt varpå han varierade typen utan att dock i större mån inkräkta på dess rikedom.

---

[1] Se *Geymüller,* Les Ducerceau, fig. 37.

[2] *Hedickes* önskan (Cornelis Floris s. 47) att bl. a. Smedstorpsgraven måtte närmare undersökas »auf seine Zugehörigkeit zur Floriswerkstatt», varder härmed uppfylld. Vad arkitekturen beträffar, kan frågan på såväl urkundliga som stilistiska grunder besvaras nekande. Florisk är emellertid votivanordningen och systemet i reliefördelningen, något som emellertid redan hunnit så mycket bliva dekorativt 'Allgemeingut', att man ej kan tala om direkt frändskap till Floris.

Den väsentligaste orsaken till det harmoniska intryck monumentet nu gör är måhända dess ringa djup. Ingen djup nisch, inga kolonner framför dess sidor, således heller inga långt framspringande bjälklag. Icke en byggnad vari sarkofag och prianter äro liksom inbyggda, utan en vacker harmonisk bakgrund åt de två bedjande marmorfigurerna. Har Steenwinkel avsett detta, velat ha fram de bägge figurernas silhuettverkan mot den svarta bakgrunden och giva en ram åt denna votivgrupp, så har han verkligen i eminent grad lyckats. Detta lilla monument, som inför de stora praktverken på kontinenten ju krymper samman till en dvärg, är dem ingalunda ästetiskt underlägset. Vad det saknar av storslagenhet och prakt äger det i stället i fixerad och säker smak, väl beräknad samverkan mellan dess olika delar, individuell variering av schema och enkelformer efter uppgiftens begränsade omfång. Ett klart avvägande av massor, linjer och materiel, ovanligt för en nordbo.

Man tar kanske icke fel, om man skriver denna icke-nordiska formkänsla på Tycho Brahes och Uranienborgstidens räkning. Den är icke uttryck för Steenwinkels hela konstnärliga personlighet — hans byggnader ha tillräckligt litet av renässans för att dementera detta — den har brutit fram i den lilla dekorativa uppgiften och den visar, hur obestämt tidens konstnärliga ansikte noga betraktat var. Hur man då så gick för sig, vände sig till den avgudade italienska renässansen.

Gå vi att närmare skärskåda monumentets figurer och reliefer, är vår första iakttagelse, att detta monument är relativt fattigt på figurdekoration. Speciellt sakna vi helt och hållet karyatiden. Häri visar sig en frihet från Floris-stilen och självständighet.

Skillnaden mellan Smedstorpsmonumentet och besläktade priantgravar ligger som redan antytts i den olika betoningen av huvudmotivet. I vanliga fall ingår detta som en integrerande del i det hela, här framstår det som den allt behärskande huvudsaken, åt vilken arkitekturen endast är ram och bakgrund.

De båda figurernas ställning är den hos priantgrupper traditionella, och som komposition visar gruppen intet märkvärdigt. (Bild 30.)

Ur porträttsynpunkt däremot kunna vi göra en viktig observation. Anders Bings porträtt är nämligen ett idealporträtt, medan hustruns är naturalistiskt. Hans ansikte har inga individuella drag, utan verkar schematiskt, likt alla andra gravskulpturer eller idealporträtt från samma tid. Anna Pedersdotters däremot är fullt av det liv som observation av modellen kan ge. Utom det feta ansiktet med den bra tilltagna hakan, den ungdomliga munnen, trubbnäsan — tillräckliga vittnesbörd om att fru Anna själv suttit modell — har ansiktet i sin helhet ett liv, som man endast sällan finner bland den dekorativa skulpturen och som lyfter arbetet upp till verklig porträttskulptur. Även händerna äro naturalistiska. Däremot kan detta ansikte knappast ha suttit på en så smärt kropp, liksom inte heller Anders Bing haft en kropp som en tjugofemåring. Här har på bägge hållen idealskulpturen — säkerligen av votiva skäl — segrat.

Reliefens uppgift i renässansens dekorativa konst är att verka som ett högre gradens ornament. Som sådant kan den ej räkna på särskild uppmärksamhet annat än i undantagsfall, då den nämligen dels vid betraktandet skjutes i bakgrunden, dels även vid utförandet kan ställas i andra rummet. Som rumsfyllnader kunna reliefkompositioner ofta väcka intresse, i sina bästa exemplar betyda de ibland nyskapningar. (Skulpturerna på Lunds altare.) Cornelis Floris själv gjorde föga för figurreliefernas utveckling, han gav allt intresse han hade över från arkitekturen åt frifigurerna och karyatiderna. Så måste man tyvärr säga, att denna detalj som dock kunde varit så intressant, vanligen försummats i den nordiska dekorationen.

Reliefen i Smedstorp (Bild 31.) — Uppståndelsen — är oklanderligt gjord och som rumsfyllnad god, man märker genast dess höga kvalitet ur teknisk synpunkt. Den är även i så måtto lyckad, att den inte tränger sig fram ur sin rätta plats utan ingår som ett led i bakgrunden till priantgruppen — ett förhållande som ej är så självklart som man skulle tro. Centralfiguren — Kristus — är den mest utarbetade; det övriga skisserat och utmärker sig för sin goda formbehandling.

Svickelfigurerna, frontonfyllningens lejonmask, rostkonsoler och fruktornament tillhöra de dekorativa typer, som utgingo från Ant-

werpen-skolan och begagnades överallt, varför vi ej ha orsak att mer sysselsätta oss med dem.

Jämföra vi de fem frifigurerna med sina föregångare på Lunds altare, så märka vi de stora steg utvecklingen till renässans tagit under 1580-talet. Där individualistisk, barockt-gotisk skulptur, här renässansens schematiska dekoration. Men på samma gång ha de i viss mån blivit självständigare än Lunda-figurerna. De liggande kvinnofigurerna på Lunda-altaret t. ex., vilka osjälviskt gingo upp i den arkitektoniska ensemblen, ha blivit till figurer, som ha tagit på sig renässansdekorationens verkliga uppgift, att fängsla ögat på varje punkt.

Detta gäller också om de tre stående figurerna. (Bild 32.) Det bör anmärkas om dessa, att de bestämt uppvisa samma stil och samma tekniska utförande som nischfigurerna på Kronborgs kyrkoportal, gemenskaper som gå utom den vanliga släktskapen mellan tidens i allmänhet ganska nära besläktade figurer och kunna hänföras till den konstnärliga handstilen. Man kan våga förmoda, att samme bildhuggare huggit figurerna i Smedstorp och Kronborgsportalen. (Mer än en förmodan kan detta ej bliva, då Smedstorpsfigurerna nu bära spår efter restaureringen år 1881.) Huruvida relief och priantgrupp äro av samma hand är svårt att avgöra, vid den senare emellertid sannolikt. Detta bidrager till vårt förra antagande att Steenwinkel utfört kyrkportalen i Kronborg. Bevis kan omständigheten naturligtvis inte vara, då den endast talar om samma bildhuggare men ej om samma arkitekt. Ty naturligtvis har Steenwinkel inte själv huggit något, utan endast ritat schablonerna och lett arbetet. Men möjligheten att han hade i sin tjänst samma bildhuggare på bägge ställena är plausibel, så mycket mer som tidrymden mellan de bägge arbetena ej kan vara stor. Vem denne bildhuggare varit veta vi ej ännu, vi nöja oss tillsvidare med att förmoda hans identitet i de två arbetena.

När uppstod Smedstorpsmonumentet? Brunius påstår kategoriskt »omkr. 1580».[1] Det torde dock vara väl tidigt. Monumentet har med säkerhet icke uppstått före Anders Bings död 1589. Därför talar den omständigheten att Bings porträtt är idealporträtt.

[1] *Brunius*, a. a. sid. 214.

Hade bildhuggaren haft Anders Bing till modell hade han säkerligen lika litet som vid gemålen skytt att trots figurernas egenskap av votivskulptur ge honom ett naturalistiskt ansikte.

Beställning på graven har antagligen ingått strax efter Anders Bings död och monumentet blivit färdigt ett år därefter. Vi datera det alltså omkring 1590. Kristian IV:s brev av 1597 talar inte emot denna hypotes, då naturligtvis en rundlig tid av direkta krav föregått Steenwinkels extraordinära åtgärd att begagna sig av konungens hjälp för att få ut sitt tillgodohavande. Mot en *senare* datering talar monumentets stil. Den är ännu renässans i släkt med Cornelis Floris' »stränga »stil, och reliefen är plastisk. Redan i början av 1590-talet kommer barock.

Har Steenwinkel gjort flera gravmonument? Vi veta intet av urkunder; det var ju också en ren tillfällighet att Steenwinkels namn urkundligt förbands med Smedstorp. Man kan möjligen förmoda att han gjort schablonen till Kristoffer Giøes († 1584) och Birgitta Bølles († 1595) grav i Gunderslevs kyrka vid Næstved. Den är en priantgrav.[1] Fru Birgitta Bølle till Gunderslevholm skrev 1586 till sin brorson Tycho Brahe om Steenwinkel i samband med något arbete hon skulle utföra.

Becket förmodar nu att detta arbete kunde vara Ørebygaard på Laaland,[2] men det är också möjligt, att då förbindelsen knutits, Steenwinkel även gjort gravvården.

III.

Ett av Skånes sedan gammalt mest beundrade slott är det av fru Beata Huitfelt åren 1596—99 uppbyggda Svenstorp. Det har ansetts som provinsens vackraste slott och med rätta, ty sällan om ens någonsin har tidens arkitektur och dekoration förenats i en så graciös och på samma gång fullt inhemsk syntes.

Svenstorps byggnadsschema är mycket enkelt. Det är en rektangulär länga med genombruten portgång och ett torn på vardera långsidan. Just genom denna sin ytterliga enkelhet utgör slottet

[1] Avgjutning av prianterna på Frederiksborg.

[2] *Becket*, Frederiksborg, sid. 58.

typen för den definitiva omdaningen av skånska profanarkitekturen.[1]

Vem har byggt Svenstorp? En bevarad urkund[2] säger oss att malmömästaren Daniel Tommisen haft arbete att utföra där, »tag, winduff, waaben, port och andit». Han kan dock knappast ha varit hela byggnadens arkitekt, utan denne får säkerligen identifieras med ingen annan än Hans von Steenwinkel d. ä.[3]

Det för oss viktigaste vid Svenstorp är emellertid dess dekoration, dess portal och gavlar. (En hjälm över östra sidans åttkantiga trapptorn är nu nedriven.)

Gavlarna på Svenstorp visa en ny gestalt, — Kristian IV:s första typ. Medan Fredrik II:s typ karaktäriserades av en väl avvägd fördelning av horisontala och vertikala listverk, vilka ehuru endast dekorativa dock hade en utpräglad tektonisk prägel, blir horisontalen övervägande vid den senare typen. Redan i Skarhults södra gavlar funno vi, hur de vertikala lederna helt och hållet fingo vika för horisontala karniser. Men i stället få voluterna så mycket friare spelrum. Deras rörelse blir djärvare, de sluta i spiraler och gå in i tegelytan för att jämte listerna i ett rikt rytmiskt spel mellan arkitekturens tegel och ornamentets sandsten giva gaveln en rent dekorativ karaktär.[4]

Även om Svenstorps portal, daterad 1596, höggs av Mäster Daniel, kan det knappast lida tvivel om att detta skett efter Steenwinkels schablon. Portalen har nämligen en utpräglad nederländsk-dansk karaktär i Emdens-, Kronborgs- och Uranienborgsportalernas stil. Två räfflade joniska kolonner på postament omkring en segmentbåge uppbära det rika bjälklaget; på detta ett

---

[1] Jmfr *Hahr,* Skånska borgar, sid. 15.

[2] En process mellan fru Beata och malmöbildhuggaren Daniel Tomissen i Malmö rådhusarkiv. Se *Weibull,* Bildhuggare, sid. 37 f.

[3] Jfr *Hahr,* Studier i nordisk renässanskonst, sid. 148, *Becket,* a. a., sid 63, *Upmark,* Valda skrifter, sid. 90.

[4] I nästa typ — Kristian IV:s andra — har all erinran om den gamla ordningsindelningen, varje antydan om gaveln som arkitektur, försvunnit. Icke ens de horisontala sandstenslisterna finnas kvar. Voluterna ha helt och hållet underkuvat dem. Man tänker endast på profileringen, icke på ytans dekoration. Voluterna förvandlas till broskverksspiraler.

rullverksöverstycke med två vapensköldar, krönt av en gavel. Tre obelisker fullborda dekorationen uppåt. Den figurala dekorationen består av två kransräckande genier i svicklarna, en lejonmask på valvets slutsten samt lejonmasker på kolonnskaftens nedre del och postamenten. Materialet är sandsten.

Portalen har följt gavlarnas utveckling, den har blivit dekorativ. I Lystrup-portalen, för att taga ett här behandlat exempel, höll man fast vid det runda valvet; den tryckta bågen i Svenstorp och dess lösa sammanhang med bjälklaget — de äro endast till nödtorft förenade genom slutstenen — visar en tendens till dekorativ upplösning, och därmed har Steenwinkel — eller Mäster Daniel — tagit ett viktigt steg från de former som två årtionden tidigare infördes från Nederländerna.

Svenstorp har konsthistoriskt en utomordentlig betydelse som den närmaste föregångaren i Danmark till Fredriksborg. Man har på senaste tiden börjat luta mot den åsikten, att Steenwinkel var den förste arkitekten till själva Fredriksborg.[1]

Med tanke på Svenstorp förefaller åsikten mycket plausibel. Därmed skulle Steenwinkels person få vida större dimensioner än den förut haft.[2] — År 1592 blev Steenwinkel konungens fästningsbyggare och byggde i denna egenskap fästningarna i Akershus, Varberg, Bohus och Halmstad. Han grundlade t. o. m. en stad, Kristianopel i Blekinge 1600. Kristian IV visade sig alltså bättre än sin företrädare kunna uppskatta Steenwinkels värde. Men för att han skulle kunna bliva fästningsbyggare måste han ha ingenjörskunskaper. Vi få däri se en frukt av Tycho Brahes undervisning. Ehuru dåtidens män voro tusenkonstnärer, är det knappast troligt att stenhuggaren från Emden då han kom till Kronborg hade kvalifikationer för att bli fästningsbyggare.

Steenwinkel bosatte sig i Halmstad och dog där den 10 maj 1601. Varberg är bibehållet, av Halmstads arkitektur är intet i behåll. (På Kulturhistoriska museet i Lund finnes 1 sandstens-

[1] *Becket*, a. a. sid. 54 o. 63, jfr *Neckelman-Meldahl* sid. VII.)

[2] *Hedickes* förmodan, Cornelis Floris sid. 167, att Opbergen skulle haft inflytande på Fredriksborgs plan kunna vi lämna ur räkningen, som ej grundad på allvarlig undersökning. Opbergen lämnade ju Danmark 16 år innan Fredriksborg började byggas.

pilaster och 2 voluter från »Halmstad och Falkenberg.») Han har i Halmstad haft inflytande på det lokala konsthantverket, det visar t. ex. altartavlan från Okome[1] i Halland, vars likhet med Kronborgs arbeten inte är svår att se.

[1] Förvarad på Kulturhistoriska museet i Lund.

SJÄTTE KAPITLET.

JOHANNES GANSSOG. LUNDS DOMKYRKAS PREDIKSTOL.

I ett brev till Corfitz Weffert, daterat Koldinghus den 9 juli 1590,[1] gav Kristian IV sitt bifall till att i Fågelsång utanför Lund bryta den sten, som erfordrades för den nya predikstol som Lunds domkapitel ville bygga i stället för den förra »mycket gamla och förfallna».

Den 5 mars 1592 undertecknades kontrakt mellan domkapitlet och en mäster Johan om byggandet av predikstolen, och den 28 oktober samma år erhåller denne Johannes Ganstaug av kapitelherren Wilhelm Dresselberg en summa av 100 daler silvermynt.[2]

Denne mästare har i berättigad stolthet försett sitt verk med två inskriptioner — på bägge sidor om predikstolens bärsten — »Johannes Ganssog Francofurtensis ad Oderam me fecit» och »Ganssog ad Oderam me fecit». Konstnären skulle således härstamma från Frankfurt an der Oder, från det på den tiden i konstavseende öde Brandenburg. Man uppgiver, att han där tillhörde en ansedd konstnärsfamilj och 1569 inskrevs vid Frankfurts universitet.[3] Varken familjen eller sonen ha emellertid lämnat efter sig några tills nu bevarade verk i sin hemstad.[4] Vår första underrättelse om Johannes Ganssog är två räkenskapsnotiser från Kronborgs slott, där »Billedsnideren Hans Gantzow» skulle ha skurit två hjorthuvuden samt en arm och ett ben på en sönderbruten stol i Kronborgs slottskyrka.[5] Varifrån han närmast kom till Kronborg

[1] Brevet i danska geheimearkivet, publicerat av *Weibull*, Bildhuggare, sid. 44 f.

[2] Skånebrevsförteckningen i svenska riksarkivet, *Weibull*, a. a. sid. 26.

[3] *Upmark*, Die Renaissance in Schweden, sid. 67: »Möglicherweise ist er derselbe Knabe (puer) Johann Georg Gansauge, der 1569 an der Universität in Frankfurt an der Oder immatrikuliert wurde und Sohn eines Malers Johann Gansauge war.»

[4] Deras namn förekomma ej i Inventarium Frankfurt.

[5] *Friis*, Bidrag, sid. 339 och 342.

är oss obekant. Han nämnes ej bland de hantverkare, som Antonis van Opbergen hämtade från Nederländerna, och han tycks på Kronborg hava intagit en ganska underordnad ställning. Han ledde med andra ord intet arbete, utan har troligen varit anställd som gesäll hos någon av de ledande mästarna. En möjlighet finns, att han vistats i Mecklenburg, där han hos det besläktade hovet fått höra talas om kungabygget i Danmark och begivit sig dit. Något större verk kan han där icke ha utfört, åtminstone ha underrättelser om honom ej kunnat uppspåras. Han fick vänta med sådana, tills Lunds domkapitel gav honom tillfälle att pröva sina krafter i den svarta kalkstenen från Fågelsång.[1]

Beskrivning.

Lunds domkyrkas predikstol (Bild 33) har sexsidig korgform. Den är fästad vid väggen mitt på en pelare vid skeppets norra sida och uppbäres av en stor sandstenskonsol, vars bärande kraft är betecknad genom ett lejon, synligt till huvud och tassar. Från denna konsol, som har en sidas bredd, utgår ett nedåt avsmalnande och till en kupa utlöpande bjälklag av sandsten. Kupans räfflade kanter av svart kalksten betona hörnen och fortsättas på bjälklaget av till konsoler hoprullade voluter. På dessa vilar en sandstensplatta, och på detta underlag står korgens bröstning. Denna består av sockel, fält och bjälklag. Från sockeln av svart marmor framskjuta i hörnen kraftiga postament över kupans kantkonsoler, och dessa bära korintiska kalkstenskolonner med baser och kapitäl av vit marmor. Fältens stomme består av sandsten. Över denna vilar det förkroppade bjälklaget av kalksten med arkitrav, fris och en till underlagsplattans lodplan utspringande gesims.

Den förnämsta dekorationen i denna stomme bildas av de fem rundbågade relieftavlor av alabaster, som äro insatta i sidornas sandstensfält. De föreställa från vänster till höger: Herdarnas tillbedjan, Nattvardens instiftande, Kristus och rövarna på korset,

[1] Fågelsångsstenen tycks ha varit mycket omtyckt. Vi ha redan träffat den i Lunds altare och antagligen också i Smedstorpsgraven. 1582 fick Gert Fadder, ståthållare på Malmöhus, betalning för sten bruten vid Fågelsång, och 1587 lät konungen hugga sten för att presentera åt hertig Ulrik av Mecklenburg »til at lægge i Koret i Gustrows Slotskirke». *Friis*, Bidrag, sid. 302 och 339.

Uppståndelsen och den Helige andes utgjutande. Den övriga dekorationen består dels i ornament, dels i fyllningar av friser och sockelfält med alabasterplattor. Sålunda äro i bröstningssockeln infällda alabastertavlor med högrelieferade rullverkskartuscher innehållande kapitelherrarnas namn: Arelt Witfelt, Henrich Ramell, Wilhelm Dresselberg, Peder Brade. Mittplattan innehåller årtalet 1592. På kupans bjälklag under dessa sitta de nämnda herrarnas vapen, på mittsidan två änglahuvud, allt i alabaster. Som det konstruktivt mest betydande partiet har detta bjälklag på sina hörnkonsoler ytterligare betonats av lejonmasker. På övre bjälklaget läsas i guldmålning på infällda alabastertavlor de latinska bibelspråken till reliefscenerna nedanför: »PUER·NATUS·EST·NOBIS·, EDITE·BIBITE·EX·HOC·OMNES·, OBLATUS·EST·QUIA·VOLUIT·, EGO·SUM·RESURRECTIO·ET·VITA·, EFFUND·DE·SPIRIT·MEO·SV·OM·CA· För övrigt äro bärsten, kupa och kolonnernas postament rikt ornerade. Bärstenen med beslagsornament delvis i naturalistiska mönster, kupans knopp med en fruktkorg, det övriga med rullverksbeslag.

Baldakinen. (Bild 35.) Ljudplattan av kalksten har formen av en icke likvinklig sexhörning,[1] vars ena hörn är avskuret av den pelare vid vilken baldakinen är fästad. Det motsatta hörnet kommer således över och utanför korgens mittsida. Den är kraftigt profilerad med utspringande gesims. På plattan reser sig en uppbyggnad, bestående av en tambur med kupol. Övergången förmedlas av en på plattan liggande kvartcirkelprofilerad fot av alabaster, hörnen genombrutna av postament i trä. På tamburens sidor ha uttagits rundbågade nischer. På denna tambur ligger en kupa. Den vilar på ett sammansatt bjälklag: en »arkitrav» i kvartcirkelprofil och ett bjälklag i tamburens lodplan. I detta system äro endast de konstruktiva delarna av trä, således bjälklagslister och kupolens hörnribbor. Bjälklagets skenbara vertikala stöd bestå av närmast hörnen — på bägge sidor om kupolribbornas fortsättning nedåt — anbragta träribbor som skjutas något utanom bjälklaget. Det hela slutar i ett dekorativt system av en sexkantig träsockel, ett klot av förgylld marmor och ett kors. Samtliga trädelar äro svartmålade.

[1] De två sidor, som egentligen skulle varit vinkelräta mot väggen, divergera mot denna.

Framför hörnen på postamenten äro ställda frifigurer. Från vänster till höger: herm, kvinna med ett lamm i sina armar (Tron), två vildmän, Hoppet, framställt genom en kvinna med händerna knäppta till bön, och återigen en herm. Dessa figurer äro uteslutande dekorativa förstärkningar av hörnen. Endast de bägge hermerna — eller egentligen två halva hermer, ty för väggens skull ha de ej kunnat göras runda — ha skenbart en tektonisk funktion. De ha med joniska kapitäl förenats med bjälklaget. Sidornas nischer innehålla de fyra evangelisterna, sittande med böcker i händerna men utan attribut, mittsidans av Danmarks vapen som alltså omgives av de bägge vildmännen.

För övrigt är baldakinens dekoration synnerligen rik. Vid varje av bjälklagets hörn på de nämnda ribborna sitter ett änglahuvud med vingar. Nischerna ramas av alabasterkvadrer, slutkvadern bildar en lejonmask. Kupolhörnens anfanger av alabasterknoppar, och själva kupolen jämte gesimser är målad i numera svartnat guld i sirliga ornament — mellanting mellan rullverk och växtrankor. Rikast är ljudplattan. Dess fris har helt betäckts av alabasterkartuscher med elefant-orden i fältet. Tomrummet fylles av rullverkstungorna och fruktornament, hörnen ha diamanter och övre gesimsen bäres av tättsittande kragstenar. Denna prakt förbleknar dock mot undersidans dekoration. Den har karaktären av ett kasettak. Mitten är en sjuhörning, varifrån en duva nedsvävar. Från sidorna utgå sju trapetsformiga kasetter innehållande fruktknippen. Utanför går ramen med änglahuvud i hörnen och rosetter på sidorna.

Slutligen återstår av predikstolens framsida endast porten. Denna är en rundbåge som infattas av två släta kalkstenspilastrar med joniska kapitäl av alabaster. Över dessa ligger ett bjälklag som bär på en mustig gesims. Pilastrarna flankeras av beslagsornerade voluter, bågen slutas av en sten med ett änglahuvud som i bjälklaget fortsättes av en alabasterkartusch, och gesimsen bär en upp till ljudplattan gränsande, rikt förgrenad tvålagskartusch med Kristian IV:s krönta namnchiffer. Med två förgyllda alabasterknoppar är portalens dekoration avslutad. Själva porten är av ek och av annan hand.

Vid korgens sidor äro på väggen fästade kartuscher som bära

kapitelherrarnas — och väl också givarnas — vapensköldar och namn. På vänstra sidan räknat uppifrån: Lawe Wrne t. Beltebierg, Christian Machabæus, Anders Dresselberg; på högra sidan: Lawe Wrne, Sigvard Grubbe, Peder Dresselberg.

Som av beskrivningen har framgått, består stolen av tre material, svart kalksten, ljusgrå sandsten och alabaster, vartill kommer det den svarta stenen imiterande trät. Dessa material ha för korgens del fördelats så, att den svarta kalkstenen bildar så att säga skelettet av vertikala och horisontala lister, gesimser och kolonner, sandstenen de utfyllande fälten och alabastern de dekorativt betonade delarna, reliefplattor, bjälklagskartuscher, inskriftfält, vapensköldar, putti. Vid baldakinen är genom tamburens oäkta material situationen något förskjuten. Här sitta alabasterdelarna i bjälklag och gesimser horisontalt runt om baldakinen, varjämte all övrig dekoration är alabaster.

Det är således i stort sett på en motsatsverkan mellan svart och vitt som konstnären lagt det dekorativa i verket. Därtill komma de koloristiska mellanstämmorna genom materialets bemålning. Med undantag av bärstenen, som är dekorerad i rött och grönt, spelar guldet den dominerande rollen. Utom den redan nämnda baldakinkupolen äro kolonnkapitäl och baser i nuvarande tillstånd vita, men ha med säkerhet ursprungligen varit förgyllda,[1] de svarta hörnmaskerna likaså,[2] och relieferna slutligen ha i likhet med vad fallet var på altartavlans reliefer guld på arkitekturdelar, klädveck, hår och skägg. Terrängen har antydan till grönt, munnarna äro röda, fanan på uppståndelsereliefen har rött kors; vapensköldar och kartuscher dekorerade i guld, rött och grönt.[3]

Uppgången till predikstolen var en genombrytning av pelaren. På pelarens motsida fanns en portal, till vilken en trappa förde upp. Denna trappa var klädd med rustika kvadrer och hade

---

[1] På en av *Brunius* föranstaltad lavyr från 1834, en interiör där bl. a. predikstolen synes, äro kapitälen gula.

[2] Jmfr *Falkenberg*, Studier i Lunds domkyrka, Teknisk Tidskrift 1895.

[3] Målningen har ej sitt ursprungliga skick. Särskilt är detta fallet med relieferna, som nu endast ha fragment kvar av sin forna bemålning. Lejonmaskerna — så sent som 1895 förgyllda — äro nu målade i oljefärg. Där det gamla guldet fått sitta orört — på kupolen — har det som nämnt svartnat.

balusterräck. Portalen hade vid sidorna två på postament stående joniska halvkolonner som buro ett dubbelt bjälklag, det övre i en med baldakinens kupolbjälklag kongruent form. Själva porten liknar en kölbåge, därigenom att den uppåt slutar i två inåtsvängda voluter, mellan vilka en diamant sitter under bjälklaget. På gesimsens ribbor sitta lejonmasker, och det hela krönes av en stor kartuschuppsats, vars medaljong har monogrammet I H S omgivet av en lagerkrans. Hela portalen utom delar av trappräcket är utförd i grå sandsten.

Denna predikstol har under tidernas lopp undergått flera förändringar. Brunius hade nog gärna velat riva den. Misstanken är visserligen stygg, men han beskriver predikstolen endast motvilligt och emedan den »fordom ansågs för ett mästerverk»[1] och han gör det icke utan en ställvis skarp polemik. Hans renlighetsiver vågade sig emellertid inte på den. Man får emellertid inte tro, att den är helt densamma i våra dagar som vid dess tillkomst. Seklerna ha rullat fram över den med samma skoningslöshet som över allt annat. På predikstolen synes det emellertid först ha varit den allra sista tiden, som hanterat verket mest brutalt. Vi ha ett bevis härpå i bemålningens skick. Relieferna och baldakinfigurerna voro på Brunius' tid förgyllda och bemålade. Av denna bemålning finnes nu endast rester kvar. På vissa av baldakinfigurerna synas ej de minsta spår av guld. Alabasterdelarna ha troligen på 1590-talet vid då företagen reparation varit föremål för restauratorns synnerliga intresse, och han har ej dragit sig för att avlägsna så gott som alla färger och åtminstone delar av guldet. Dessutom har han — därom torde tyvärr ej kunna vara tvivel — överarbetat några av relieferna. Vi kunna numera av denna beklagliga orsak ej bedöma själva den finaste ytan av Ganssogs konst, vi måste begränsa oss till kompositionens anläggning och allmänna utförande. För predikstolen som helhet betyder denna restauratorns näsvishet mindre, men den har skadat det ömtåligaste av konstverken, deras yta. — Av baldakinens figurer är nu den östra kvinnofiguren helt vit. Då den även i övrigt skiljer sig från de andra baldakinfigurerna, kunna vi med säkerhet anse den som

[1] *Brunius,* Lunds domkyrka, sid. 272 ff.

ny. Detsamma är förhållandet med två änglahuvud. Att några alabasterstycken av baldakinens gesimser ha förlorats och ersatts med nya, har mindre betydelse.

Kolonnerna ha farit illa. Flera av kapitälen ha senare tillsatta stycken i gips.

Bärsten och portal ha flera gånger förändrats. Det väcker Brunius synnerliga förargelse, att lejonets baktassar fått en vit, men dess framtassar en röd anstrykning.[1] Numera äro båda bruna. 1895 påstår Falkenberg, »att nedre delen med lejonets baktassar varken var färdighuggen eller målad».[2] Detta strider ju mot Brunius påstående, kan dock bero på, att bärstenen efter Brunius beskrivning ramponerats. Numera är den nedre delen i alla händelser ny. Hörnmaskerna voro 1895 förgyllda, nu äro de oljemålade i naturalistiska färger. Det måste överhuvudtaget sägas, att bemålningen på några av predikstolens delar ej är verket värdig. Den är gjord utan hänsyn till marmorns delikata färgvärden, grovt, onyanserat, hantverksmässigt.

Skiftande öden ha de små vapenkartuscherna på väggen haft. Brunius uppräknade dem i följande ordning: Machabaeus, Grubbe, P. Dresselberg, Wrne t. Beltebierg, A. Dresselberg, Wrne. Så sitta de också 1595, utom att Machabaeus saknas. På den här reproducerade fotografin, som togs efter restaurationen på 1590-talet, äro de söndriga. Hos Upmark[3] saknas de tre vänstra kartuscherna, men då Upmarks bild blivit omvänd, skulle det i verkligheten vara de tre östra. Kontentan av detta är, att vi ej kunna vara övertygade om de nuvarande kartuschernas ursprunglighet.

Baldakinen lutar numera något inåt och inre portalen åt vänster.

Arkitektur.

Den italienska typen för renässanspredikstolen i S. Croce bestod av en vid väggen fästad korg, buren av ett konsolsystem. Det nordiska mönstret i Herzogenbusch: en korg på en kolonn. Mellan dessa båda motsatser fördela sig de nordiska predikstolarna till mer eller mindre konstruktivt rena kompromisser. Man håller sig i allmän-

[1] *Brunius*, a. a. sid. 275.

[2] *Falkenberg*, a. a. sid. 100.

[3] *Upmark*, Die Renaissance in Schweden.

het närmast Herzogenbuschtypen, man vågar sig inte in på det statiska problemet att låta ensamt väggen bära korgen. En skenbar likhet förekommer i lättare träpredikstolar som endast bäras av väggen. Men de sakna i Norden bärande underlag, och avslutningen nedåt är endast dekorativ. Eller man blandar ihop de båda systemen i det man låter korgens huvuddel ligga på en kolonn och dess eventuella utsprång med sin mindre vikt på konsoler.

Om Ganssog som vi ovan förmodat tillbragt någon tid i Mecklenburg, så har han också fått se några av predikstolarna i Rostocks och Wismars kyrkor. Dessa äro märkliga genom sin dekorativa elegans och genom att närmare än andra provinsers arbeten överensstämma med vår predikstol. Som typ kan sättas predikstolen i S. Jakob i Rostock,[1] uppförd 1582 av sandsten och marmorreliefer. Dess bröstning har genomgående förkroppade dubbelställda kolonner, dess uppställning är just den nyss beskrivna kompromissen. Gemensamt för de bästa Mecklenburg-stolarna är deras större horisontala utbredning, förorsakad av en runt om väggpelaren gående trappa och ett för symmetrin nödvändigt utsprång på motsatta sidan.

Detta angående de ytligare likheterna. — Vad Ganssog emellertid ej av någon kunnat få är det sinnrika upphängningssystemet.

Predikstolen hänger på väggen stödd av en tunn konsol. Tillsynes. De verkliga stöden äro väggen samt denna bärsten, och bärstenen först i andra rummet. Med andra ord, predikstolens typ har *ursprungligen* varit den från väggen uthängande nedåt dekorativt avslutade lättare trätypen. Då materialet gjort den för tung, har bärstenen fått träda hjälpande till. Men detta har icke skett utan stora förändringar. Korgen har delats i två delar: den raka bröstningen och kupan. (Bild 34.) Från konsolen överföres skenbart dess bärande funktion till kupan. Men kupan är i sin tur tvådelad: i ett bjälklag och den egentliga kupan. Ser man predikstolen från sidan, tyckes bärstenen hålla detta bjälklag uppe. Bröstningen är ställd på detta och skarpt skild från det genom en över bjälklaget lagd större platta. Kupans bärande funktion framhäves dels genom denna platta, dels och framför allt genom införandet

[1] Inventarium Mecklenburg I, sid. 77.

av det extra bjälklaget och dess energiskt hoprullade kantvoluter. Resten av kupan är den nödvändiga avslutningen nedåt.

Denna lösning står ensam i den dekorativa konsten och tillhör helt Ganssog. Den ger stadga åt predikstolen. Endast hängd på väggen — d. v. s. *minus* kupbjälklaget — eller ställd på en kolonn, hade den icke kunnat få sin fasta och hårda högstil. Nya villkor hade inträtt.

Den raka bröstningen visar vad vi kunna se överallt. Men renare. Näppeligen har en nordisk predikstol blivit så fri från dekorativt överflöd eller bildats i så goda proportioner.

Förbindelserna mellan korg och baldakin — eller portalen — är intressant genom sin barockt betonade gesims. En rörelse uppåt och förberedelse av baldakinens utkragande ljudplatta.

Huvudintrycket av statiken hos såväl korg som portal och baldakinplatta är en medveten vertikalism, som icke förekommer i på väggen hängda korgar.

Dess stil skall efter moderna stilbegrepp kallas barock. Ty trots formernas sobra välklang är deras fördelning ej renässansens jämna stillhet. Vi ha barocka detaljer: voluterna på kupans bjälklag. Vi ha genomgående förkroppningar, något av mindre vikt i dekorationen visserligen. Men vad viktigare är, vi märka den kraftigaste rörelse och massanhopning från mitten uppåt och nedåt. Märk det tunna bröstningsbjälklaget. Följ sedan uppåt genom portalpilastrarnas, nedåt genom kolonnernas neutrala territorium till den i förhållande till bjälklaget för stora sockeln och portalens bjälklag med konsoler och jättegesims. Se slutligen ljudplattan och det nästan överlastade bjälklaget på kupan. Detta är barock.

Baldakinen är ej lika lyckligt byggd som korgen. Man har satt kupolen — förebild Uranienborg — på en för liten tambur. (Bild 35.) Kvaderomramningen av sidornas nischer stämmer ej rätt väl med det övriga. Dessutom är kupolen för tyngd av dekoration, och de framför sidorna stående figurerna vilja inte in på sin plats. Man vill nästan tro, att en annan än Ganssog ställt samman baldakinens delar till dess nuvarande form.[1] — Bjälklaget — och så-

[1] Professor Wrangel har först konstaterat baldakinens från korgen skilda stil. (Muntl. meddelande.)

ledes också bjälklaget på portalen — kan vara hämtat från sarkofagsystemet på Cornelis Floris' epitafium i Nieuwe Veranderingen, pl. VIII, 2, eller från Vredemans variation i Coenotaphiorum 23, 1.

Denna arkitektur är visserligen nordisk, men med klassisk skolning. Då Upmark talar om ett italienskt inflytande »aus der Ferne»,[1] särskilt i figur- och ornamentmotiv, har han så tillvida orätt, som just arkitekturen är det om Italien mest påminnande. Men egentligen har man inte stor rätt att tala om Italien. Konstnären har väl inte varit där, och han kunde heller inte ha fått några direkt brukbara förebilder. Hade han varit i Italien någon tid mellan 1570 och 1590, skulle hans stil nämligen icke hava sett så ut som den gjorde, den skulle haft den romerska barockens drag. Allt tal om inflytande i Ganssogs verk måste därför bliva lösa påståenden som intet förklara.

Relieferna.

Den dekorativa konstens högsta regel är att icke låta någon enskild del av verket bliva självständig och få övertaget över de andra. De dekorativa och de arkitektoniska beståndsdelarna i ett verk måste vara avvägda så, att dels den ena ej står i orimligt kvantitativt förhållande till den andra, dels att de kvalitativt överensstämma, så att en monumental eller en målerisk eller en rytmisk dekoration endast får insättas i en motsvarande arkitektonisk miljö.

Kunna vi tillämpa denna regel på Ganssogs reliefer? Betraktade var för sig äro de självständiga, starkt prononcerade och av en mycket kraftig verkan. Det är icke en alldeles klar sak, att de gå in i den dekorativa helhetsbilden. Ungrenässansen vågade sig inte på reliefer i sina predikstolar. Den nöjde sig med det ytartade rankverket eller sträckte sig på sin höjd till en medaljong med ett plastiskt huvud. Den dekorativa situationen i arbetet tillät icke mer, ty det arkitektoniska skelettet bestod av ytliga pilastrar och lister; att i de fält som begränsades av dessa sätta in reliefer, hade varit att helt förstöra den för konstverket nödvändiga hel-

[1] *Upmark,* Die Arkitektur der Renaissance in Schweden, sid. 67.

hetsverkan. Arbetet hade blivit inramade reliefer, ej en predikstol.[1] Under högrenässansen kommer kolonnen in och betonar konstruktionen. Därigenom blir icke blott det arkitektoniska intrycket starkare, det uppkommer även en ny plasticitet, en måleriskt barockverkan, som tillåter fyllningarna vida större friheter än förut. I Lunds predikstol kommer till detta även kontrasten i färgverkan, som ytterligare pointerar skillnaden mellan ram och yta. En tvådimensional ornamental dekoration hade här inte varit på sin plats, strukturen icke blott tillåter, den fordrar en mot det tredimensionala strävande relief.

Var Lunds altares relieftavla en sträng ytrelief, så hade den dock ännu nordiskt medeltida prägel så till vida som den ej behärskades av en central rytmisk princip, utan dikterades av bildgränsen. Kompositionens detaljer hängde icke inbördes samman utan anbringades ur gränshänsyn som ornamentala fyllningar. Ur predikstolens reliefer talar renässansens formspråk.

Vad har då hänt med den medeltida reliefen medan den gått genom Italiens lut? Jo, Ghiberti har gjort reliefen halvt till måleri, de stilprinciper leva åter som behärskade den alexandrinska reliefen, vilken endast ville vara målning och som bekant också var den första urbilden till våra på väggen upphängda tavlor. De bästa av dessa reliefer bevara emellertid sin plastiska karaktär, genom att huvudgruppen står i en klar silhuett mot bakgrunden (= antiken). Detta följes stundtals av Ghiberti, det bästa exemplet är dopet i S. Giovanni i Siena. På denna förebild till de nordiska dopscenerna står Kristus klart avtecknad mot bakgrunden, skild från den övriga måleriska miljön.

Donatello befriar i sina sista arbeten den Ghibertiska reliefen från dess relieffientliga måleriska karaktär. Han utbildar det plastiska perspektivet. Han förstod den stora skillnaden mellan teckning och relief, och ville ej som sina föregångare i plastiskt material simulera en teckning. Teckningen — linjeperspektivet — är projektion av synbilden extra oculos på en yta och betonar rummets kubiska enhet. Reliefen är ett material av tre dimen-

[1] Så har skett i en predikstol i Löddeköpinge där mycket präktiga, antagligen importerade alabasterreliefer insatts mellan absolut obetonade hörn. Predikstolen gör icke det intryck, som relieferna berättiga den till.

sioner och verkar genom korrespondensen av raka och sneda ytor. Därför tillkommer det ej reliefen att framställa rummet så som måleriet och teckningen göra. Reliefen är en gren av plastiken som vill framställa den kubiska gränsen, och reliefen är ursprungligen endast en av oviss orsak uppkommen variation av den fria plastiken.

Donatello gör den antika ytreliefens möjligheter större därigenom att han betvingar rummet inom reliefytorna. Detta är det nya i Donatellos relief — att han i rent plastisk relief får in det innehåll, för vars uttryck Ghiberti måste gå in på måleriets område. Härmed har han också fört reliefen till dess höjdpunkt, vilken skulle överskridas av barocken.

Barocken är optisk konst. Men dess relief har att tacka Donatellos stränga skolning för att den inte genast gått tillbaks till den optiska nischreliefen. Den barocka reliefen är visserligen en ättling av denna, men sammansmältningen av nischreliefens dissocierande grund och figurer till ett enhetligt rumsintryck hade med all säkerhet ej blivit vad den blev utan Donatellos återförande av reliefen till dess egna områden. Ingen konst kan gå utanför de vägar som dess teknik utstakar, barockreliefens strävan till det enhetliga synintrycket blev en strävan till mer än en fiktion, därigenom att den fick ögonen öppnade för reliefens säregna förhållande till rumsproblemet. Reliefen är ytgirig, ej ljus- och skuggirig. Så skola vi också se, att de nordiska barockrelieferna aldrig som de alexandrinska äro blotta plastiska målningar. Den barocka reliefen är visserligen en optisk relief, anslutande till Donatellos sista manér, men knappast en målerisk, och den löser rumfyllningens och massgrupperingens svåra problem på ett nytt och för kompositionen förmånligt sätt. Reliefverkan går visserligen ofta förlorad, särskilt i de sämre och verkstadsarbetena; den verkliga konstnären övervinner däremot frestelser och svårigheter.

Denna italienska relief övertogs av Du Broeucq och Floris. Det var emellertid naturligt, att den nordiska reliefen då den hunnit bliva inhemsk ej skulle kunna behålla denna rena form. Den närmar sig i den stora massan exempel en målerisk barock. Det är denna som för Danmark och Skåne förmedlar kännedomen om

den nya reliefen, och det sker genom de s. k. alabasteraltarna. Dessa äro små husaltaren av 1—2 meters höjd, och ha alla nästan samma komposition. De bestå av en alabasterrelief, insatt i en ram av trä, vilken består av en sockel, en förkroppad pilaster- eller kolonnanordning med bjälklag och en uppsats, som med voluter sammanbindes med sitt underlag och i de större exemplaren innehåller en mindre alabasterrelief. Den vanligen mycket rika dekorationen är grotesk och innehåller fruktsnören med masker och spiral(våg-)formigt band eller rullverk med groteska figurer. Alla ornament och lister förgyllda på blå grund.[1] Man känner tyvärr endast föga till dessa altarens utvecklingshistoria. Hedicke antager, utan bevis, att de härstamma från en eller flera Brysselverkstäder, arvtagare till de gotiska altarverkstädernas tradition. Enligt Hedicke skulle man känna endast 12 stycken, arbetade mellan 1540—60.[2]

Dessa altaren spriddes till Skåne och Danmark. Hedickes uppgift behöver betydligt korrigeras. Becket känner 7 stycken i Danmark och nämner också om utförsel från Antwerpen och Rotterdam.[3] De insattes i Danmark ofta i medeltida ramar med flyglar som triptyker. De dateras av Becket till 1570-talet.

Utan att göra anspråk på fullständighet gives här en framställning av de alabastertavlor som finnas i Skåne.

I Skåne finnas alabastertavlor från Norra Vram, Källstorp, Östra Strö, Malmö Petrikyrka, Bolshög samt fanns förut i Skarhults kyrka.[4] De äro i allmänhet ganska små. Måtten på reliefen i Östra Strö äro 37 × 29 cm.[5]. Dessutom tillkommer ramens mått. Fullt bibehållen ram finns endast i Malmötavlan, mycket intressant och något avvikande från den vanliga typen. Ramen på Norra Vram-tavlan är defekt. Måtten på tavlorna i deras ursprungliga skick ha passat till

[1] Uppslaget till dessa altaren har antagligen givits av Dirk Vellerts Lukas-vapen (träsnitt i Oxfords universitets samling). Se *G. Glück*, Beitr. zur Gesch. d. Antwerpener Malerei im XVI. Jahrh. Wiener Jahrb. XXII. sid. 1.

[2] *Hedicke*, Cornelis Floris, sid. 205.

[3] *Becket*, Renässancen, sid. 175 ff.

[4] Enligt uppgift från handskrift i *Engeströmska Samlingen* (E S. VIII, 2, 35).

[5] Import tycks ha förekommit i sen tid från Nederländerna. I *Sövestad* finns ett c:a 2 m. högt altare i svart marmor och alabaster, importerat på 1620-talet.

en av Ysendyck publicerad tavla[1] (650 × 475 m.) En av de bästa relieferna visar Östra Strötavlan: Kristus och rövarna på korset. (Bild 37.) Samma ämne i Malmöbilden. De två reliefer genom vilka vi kunna få en direkt och bestämd anknytning till utlandet äro emellertid Norra Vram- och Bolshögtavlorna. (Bild 36.) De föreställa Uppståndelsen. De äro så lika varandra, att de utan tvekan kunna tillskrivas samma schablon. Anordningen är densamma, figur för figur överensstämmer, de barocka »vaddmolnen» äro lika bildade. Den enda skillnaden är att sarkofagen på Bolshögtavlan ställts en centimeter högre och ses något mera ovanifrån. Men dessa två tavlor återgå i sin tur till en tredje utländsk, ett epitafium för ärkebiskopen Adolf von Schauenburg († 1556) i Stefanuskapellet i Kölnerdomen.[2]

Reliefen är något smalare än i de två svenska arbetena och några små olikheter finnas. I Bolshög och Norra Vram finnas sex soldater, i Köln fem, i Köln och Norra Vram änglar uppe i molnen på bägge sidor om Kristus, i Bolshög endast till vänster. Men kompositionens fördelning, Kristusfiguren, graven, barockmolnen äro lika. De tre arbetena måste ha kommit till på samma verkstad efter samma schablon. Då Kölnerreliefen anses härstamma från Antwerpen och eventuellt från Cornelis Floris' verkstad, skulle vi alltså i de svenska altarna eller epitafierna[3] ha importverk från Antwerpen.[4]

Dessa reliefer spridde till utlandet kännedom om de nya nederländska formerna och om den nya barockrelief som efterträtt den medeltida. Det var troligen här som Ganssog fick impulsen till sin reliefstil. Den är i Östra Strö- och Norra Vramrelieferna avgjort målerisk. Endast Källstorpstavlan behåller en plastisk karaktär.

---

[1] Ys 3 R 2, dateringen 1535 antagligen felaktig.

[2] *Schnüttgen,* Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe Adolf und Anton von Schauenburg im Dome zu Köln, Ztschr. f. christl. Kunst. III, 1890, sid. 195 f. Pl V.

[3] Åsikterna om deras användning divergera. Hedicke kallar dem resolut alabasteraltaren, i katalogen över Malmöutställningen förmodas de ha tillhört predikstolar eller epitafier. Becket kallar dem altartavlor. Då de i Skåne för närvarande äro ur bruk (tre förvaras på Lunds universitets historiska museum, Skarhults är nedriven), är det svårt att taga bestämd åsikt. Bolshögreliefen är ännu altartavla, men insatt i en modern och torftig ram. Malmötavlan är däremot epitafium.

[4] *Becket,* Renaissancen, sid. 178, talar om ett i Rotterdam hämtat altare.

Vi ha ovan kunnat konstatera kompositionens absoluta likhet hos icke mindre än tre vitt spridda verk. Denna överensstämmelse i kompositionsschemat kan förekomma även i arbeten, som ej höra till samma verkstad. Man har därför velat se en gemensam inspirationshärd till tidens figurreliefer på altartavlor, predikstolar, kistor och skåp och har som sådan ansett den naturligaste och närmast till hands liggande, nämligen bilderbiblarna. Brinckmann vill för Tysklands del bestämt påstå att bildrelieferna på tidens möbler hämtats från de tyska bibelupplagornas träsnittsillustrationer. Han har i ett par fall funnit förebilder: t. ex. i en kista från 1587 — förebild titelbladet till en bibel, tryckt 1533 hos Ludowich Dietz i Lübeck, och andra.[1] Dessa titelblad, som i allmänhet visa samma något varierande träsnitt — gamla och nya förbundet — skuros nästan alla av den Cranachska skolan i Wittenberg.[2] Men några verkligt bindande bevis fann Brinckmann aldrig, ja, han betygade till och med i ett årstryck det klena resultatet av jämförande forskningar.[3] Man bör ej obetingat tro på bilderbiblarnas roll som förebilder. Dels äro de i allmänhet — särskilt vad nya testamentet angår — ganska klent illustrerade, dels äro sticken ointressanta och sämre än de reliefer, som ej äro hantverksarbeten. Det bör i stället betonas, att likheten i relieferna beror på tillvaron av en skulptural tradition. De många överensstämmande kompositionerna gå tillbaks till verkstadsschemata och endast i undantagsfall till grafiska blad. Och då så sker, går det med relieferna som det gått med ornamentsticken; där man kunnat finna en överensstämmelse mellan stick och utfört verk har förebilden vanligen förändrats.[4] Vi måste tänka på den ovan behandlade skillnaden

[1] *Brinckmann*, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, Hamb. 1894, sid. 640.

[2] *K. Schaefer*, Von Lucas Cranach bis in die Werkstatt bremischer Bildschnitzer, Jahrb. bremischen Sammlungen, II, 1, sid. 41 ff.

[3] I de bilderbiblar som varit mig tillgängliga, har jag förgäves sökt jämförelsebanor till såväl Lundareliefen som andra skånska arbeten.

[4] Vid ornamenten ställer sig saken dock ej klar. Deras förebildliga betydelse har varit stor. Dock tyckas de ej ha kopierats utan fritt varierats och kombinerats. Se härom *A. Brinckman*, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche. Jag känner endast ett påvisat fall, då utfört ornament kan kallas kopia av stick, nämligen i renässansfigurerna på Bremens rådhus (efter stick av Heinrich Ullrichs, Jacob Floris, Adam Fuchs, Hans Sebald Beham). Men trots kopierandet av mönstret ha de färdiga

mellan relief och teckning. Det är ej klart att en gravyr kan ombildas i en relief, och den omständigheten ha nog inte endast de främsta konstnärerna haft klar för sig utan också konsthantverkarna. Sticken såväl i biblarna som i de talrika profana serierna voro studiematerial, ej schabloner.

Man har förmodat, att dessa reliefer skulle vara importerade utifrån, något som emellertid utan vidare måste förnekas. Dels uppvisa Ganssogsreliefer en fullt personlig stil, märkbart skild från de alabasterreliefer vi nyss ha sett. Dels kunna vi antaga, att de fabriker som drevo tillverkning av alabasterreliefer, så sent som på 1590-talet slutat sin verksamhet. En införsel från närmare håll, Danmark är också utesluten. Stilen hos Ganssog och hos danska samtida arbeten — t. ex. Kronborgstavlan — är ej densamma. Det följande skall visa, att varje tvivel på egenhändighet icke har någon grund.

Vi övergå nu till beskrivning och analys av relieferna på predikstolen.

Herdarnas tillbedjan. (Bild 38).

Sceneriet är en ruin av två arkader. Mittpelaren står i fältets mitt, i högra valvet är en krubba. I vänstra arkaden utsikt åt ett landskap med staden Betlehem i bakgrunden, i den högra bildas bakgrunden av krubban med en oxe och en åsna. Jesusbarnet ligger i en korg ungefär på mitten av golvet. Den bakom och till höger om korgen stående Maria lyfter upp det täcke, som legat över barnet och visar det för herdarna, av vilka den ena har fallit på knä med sin hatt i högra handen framför bröstet. Den andra herden står upprätt med vänstra armbågen stödd på mittpelarens sockel och med hatten i den över en vid sidan buren korg nedhängande högra handen. Josef sitter på en bänk längst till höger.

Kompositionen är delad i två grupper, en triangelgrupp av Jesus, Maria och Josef och en andra av herdarna. Sambandet

---

skulpturerna efter de till stilen mycket olika sticken nästan alla *samma* stilkaraktär. (Dessa förebilder äro påpekade av *G. Pauli*, Die dekorativen Skulpturen am Bremer Rathause und ihre Vorbilder, Bremer Jahrb. I. 2, sid. 26 ff.)

mellan grupperna är ganska löst. Inom sig äro de samlade, något som visserligen icke skett på renässansvis genom gruppens rytm utan genom dess gränsförhållanden. Den vänstra gruppen är visserligen gott insatt i arkaden, men dess samband med huvudgruppen kommer endast med nödfallsutvägar — herdarnas blickar — till stånd. Till detta kommer att ruinen med sin lodräta pelare delat tavlan i två hälfter, den högra med de tre heliga personerna samt krubban, och den vänstra med åskådarna och utblicken i landskapet. Den högra hälften är som bild betraktad god men saknar reliefegenskaper. Det uppehålles nämligen ingen bestämd skillnad mellan planen, utan dessa få blanda sig på måfå. Följden är att reliefen visserligen på nära håll verkar övertygande, men på avstånd, då ögat icke kan ha detaljerna till hjälp, går ihop. Då står i stället herdegruppen så mycket klarare. Figurerna äro avgränsade mot bakgrunden och skilda från varandra.

Perspektivet är bristfälligt. Blickpunkten ligger i bildens vänstra hälft. Men konsekvenserna av detta faktum få vi förgäves söka efter. Endast den vänstra herdegruppen är perspektiviskt korrekt. Arkitekturen har de största bristerna. Vänstra arkaden kunde i verkligheten ej ha sett ut som den nu gör. Det är emellertid fråga om icke just genom dessa perspektiviska inkonsekvenser dels ett mera slutet intryck erhållits — observera den lilla detaljen med krubbans placering — dels om de icke — som i arkitekturen — varit förorsakade af speciellt reliefteknisk oerfarenhet.

Sceneriet — ruinmotivet — verkar ganska italienskt, är emellertid som bekant både i Tyskland och Nederländerna mycket omhuldat. Man kan spåra en tradition med fortsatt utveckling, vars fäder i Nederländerna äro Rogier van der Weyden och Mästaren från Flemalle. Den gick naturligtvis till italienska förebilder. Skillnaden mellan original och bearbetning är att i Nederländerna motivet är blott måleriskt. Italien betonar det organiska och arkitektoniska[1] även om orsakerna, kärleken till det pittoreskt-ornamentala, på båda sidorna voro besläktade. En detalj, som visar mot Norden är de i springorna växande växterna. Ett litet utsökt smycke är de tre kring mittkapitälet svävande putti.

Detaljbehandlingen visar en klar renässans. Den bevisar också

[1] Se härom *Aschenheim*, a. a. s. 46.

att mästaren kunnat sin konst ordentligt, ty såväl figurernas ställningar, som utformningen av deras detaljer, ansikten, händer, fötter och kläder, säga att inga svårigheter i det avseendet funnits. Man har ibland t. o. m. det intrycket, att mästaren lekt med sitt material, så nästan koketta äro ibland detaljerna. Marias dräkt söker sin förebild bland frifigurerna på Lunds altare.

Nattvarden. (Bild 39.)

I en gård med italiensk renässansarkitektur sitta Jesus och lärjungarna omkring bordet, vilket står vid högra sidan, parallellt med väggen. Kristus vid bordets mitt, Johannes lutad mot hans arm, de övriga lärjungarna i grupper om två runtomkring. Kristus sträcker ut sin arm med en åtbörd mot den mitt emot honom stående Judas, som har rest sig upp och skall lämna den heliga kollationen. Längst till vänster yttrar en av lärjungarna några ord till en tjänare som håller ett krus i högra handen. Kristi plats är utmärkt genom ett på väggen upphängt draperi. I vänstra nedre hörnet stå vinkrus och en skål med bröd. På bordet glas och tallrikar.

I den tidiga typen för nattvardens framställande står bordet parallellt med bildytan. Typen utbildas i måleriet av Taddeo Gaddi och når sin höjdpunkt hos Lionardo och Andrea del Sarto. Ganssog har en nyare typ för sin framställning, vilken ställer bordet vinkelrätt mot bildytan. Typen är utvecklad av venetianarna och flyttad till Norden i plastisk framställning av Jacques Du Broeucq i hans Magdalena-altare. Kristus skjutes då ofta för att mera framhävas åt sidan, lärjungarna ordnas fritt måleriskt och scenen i sin helhet insättes i en rik miljö. I den tidigare typen hade bordet upptagit hela rummet, varför bredformat begagnades, den senare typen sättes ofta i högformat och miljön vinner i betydelse. Det är nog att nämna Tintoretto som exempel.[1]

Det ställde sig i allmänhet svårt att pressa in den äldre typen i reliefens former. Alla reliefer av tidig typ ha därför något stereotypt, ja valhänt över sig, och vi se i Lunda-altarets tavla det vältaliga beviset på att en konstnär, som i framställningen av fri-

[1] Jmfr *A. v. Scheltema,* Über die Entwicklung der Abendmahldarstellung, Leipz. 1912. Se också vad ovan sagts om Lunds altares relief.

figurerna varit sina avsikters herre, i reliefen bands av teknikens hinder.

Den nya typen var mera lagd för reliefen. Figurerna behärskas av två konvergerande plan, och parallellt med bildytan gå endast tre plan: lärjungar vid bordets främre kortsida, Jesus och Judas samt bakgrunden. De bakre figurerna kunna på grund av det långa avståndet praktiskt taget sägas smälta samman med denna. Kristus och Judas få en mera naturlig plats, den senare behöver ej utskiljas ur de övriga personernas rad, utan han förblir som en bland dessa. Och framför allt kan man vid ett högformat få mera hjälp av bildarkitekturen vid givandet av rumsillusion.

Vi skola nu närmare se till hur Ganssog löst problemet, framställningen i relief av tretton personer kring ett bord som går vinkelrätt mot bildytan. I en teckning med sträng naturalism skulle scenen kommit att te sig som en grupp bakåt konvergerande figurer vilka successivt avtogo i storlek. Att gå så tillväga vore emellertid omöjligt i relief, då därigenom all reliefverkan skulle försvinna. Nu har Ganssog som redan sagts uppdelat scenen i tre plan. I det främre sitta fyra apostlar i grupper om två, tomrummet till vänster upptages av rekvisita. Från den vänstra aposteln går blicken mot Judas, som jämte Jesus och Johannes bildar andra planet. Det är att märka, att dessa personer äro större än det perspektiviskt tillåtna. Man jämföre Judas med den med tjänaren samtalande lärjungen, som på samma gång han för ut andra planet till bildkanten bildar övergången till det tredje. Detta tredje plan består av väggen och de där sittande tre lärjungarna. De två lärjungar som ej fått plats i dessa plan, har Ganssog halvt velat dölja genom att göra deras relief mycket låg; de smälta tillsammans med sidoväggen liksom de bakre figurerna med bakgrunden.

Någon illusion av rum få vi emellertid ej av denna gruppering. Hur har nu Ganssog uppnått denna? Uteslutande genom bildarkitekturen. Och icke som vi skulle förmoda genom att insätta figurerna i rummet som integrerande beståndsdelar, utan genom en ren addition. Ett bevis för det lösa organiska sambandet mellan figurer och rum finna vi utan svårighet i den omständigheten,

att de båda systemens perspektiv ej ha samma blickpunkt. Arkitekturens linjer konvergera mot en punkt belägen i högra delen av arkaden och i höjd med arkivoltens anfanger. Figursystemets blickpunkt däremot ligger visserligen i samma lodlinje, men i höjd med Kristus och Judas huvuden. — Bildarkitekturens uppgift var att ge illusion av ett djuprum. Uppgiften var inte lätt, ty verkan av sidoväggens taklister neutraliseras delvis därigenom att de träffa den bågformiga gränsen. Ganssog har måst tillgripa en horisontal indelning. Den högra väggen är av tättsittande pilasterfönster och en rundbåge uppdelad i vertikala kompartiment, och slutligen upphjälpes djupillusionen genom det upphängda draperiet — som alltså inte bara tjänar till att utmärka Kristi person.

Hur avlägsen är ej denna rumframställning från gotiken. Vi ha nått till en renässansframställning, en fri figurscen, med perspektivets tillhjälp bragt i exakt relation till ett rum, som utan hänsyn till bildgränsen, ja ofta trots denna, blott är miljön till de i detsamma handlande figurerna. Kropparnas kubiska värde är upptäckt och begagnat till en extensiv bildkomposition. I så måtto är denna relief en klarare och bestämdare renässans än den föregående herdarnas tillbedjan.

Som relief betraktad kan bilden ej gå fullt fri från anmärkningar. De fyra främre figurerna spela i verkligheten — då predikstolen ses halvt nedifrån från åskådarnas naturliga ståndpunkt — en allt för stor roll. De äro nästan frifigurer, men huvudpersonerna Jesus och Judas äro framställda i lägre relief och på grund av bristande silhuettverkan mindre framträdande än de borde vara. Troligen är denna de främre figurernas plasticitet gjord med avsikt av hänsyn till relieftavlans dekorativa funktion och därigenom fullt förklarlig och ursäktlig. Handlingen i reliefen har fått stå tillbaka för dess högre uppgift. Icke blott formellt utan även i avseende på den anda som genomgår denna relief kan man tala om renässans. Med venetianarnas kompositionsschema hade också följt stämningen av genre över det hela. Man sitter tillsammans och sammanstötningen mellan Kristus och Judas reduceras till en episod av de många som försiggå runt omkring. Ty apostlarna upprörs icke av sin herres ord, utan de ha ganska likgiltigt avbrutit eller hålla fortfarande på med de samtal som upptogo

dem minuten förut. Ja, t. o. m. en tjänare har tid att sköta sina sysslor.

Den helige Andes utgjutande. (Bild 40.)

Utan att ingå på frågan om reliefernas ordningsföljd i avseende till tiden för deras tillkomst behandlas denna tavla efter nattvardsscenen, då de stilistiskt höra tillsammans. Bägge äro framställningar av personer i innerrum, och de två återstående — Kristus på korset och Uppståndelsen — äro utescener och även i övrigt nära besläktade.

I denna framställning av extasens ögonblick, teckningen av den psykiska spänningen i den lilla församlade skaran, hade konstnären föga av yttre tradition att hålla sig till och föga av kompositionella hjälpmedel att begagna sig av. Hans uppgift var svår, och det må ej förnekas, att han ej lyckades lösa den. Han hade att ge några personer i ett rum, till vilka från höjden en uppenbarelse kommer. Alla voro lika, ingen var huvudpersonen i det drama som spelades. Massans psykos skulle ges, ett i reliefen ännu endast av Donatello löst problem. Tre lösningar äro tänkbara, antingen att alla personer gripna av samma anda blicka mot höjden eller att i var och en genom individens åtbörder det mystiska undret avspelas. Eller slutligen en kompromiss av bägge, sammanförandet av personerna till grupper, inom vilka de olika nyanserna få tillfälle att framträda. Ganssog har valt det senare eller rättare de senare, dels grupper, dels fria personer.

Vi befinna oss i ett enkelt rum, på vänstra sidan ett par fönster, på den högra två trappsteg som leda upp till en utgång. I taket en strålgloria. En kvinna har med korslagda armar fallit på knä vid trappan och ser mot golvet. Hennes plan går långt framom de övriga personernas. Strax till höger om henne sitter en man, som har vänt ansiktet halvt uppåt för att mottaga undret. Två personer sitta som nästan runda förgrundsfigurer i båda nedre hörnen. Omkring mittgruppen äro till grupper samlade män. I den vänstra gruppen ser en av personerna på kvinnan, en annan står med utbredda armar, en tredje har fallit på knä och sträcker sina händer åkallande upp mot taket. I den högra gruppen pekar en av figurerna mot taket, två av dem närma sina huvud till var-

andra som för att fråga om det de uppleva är dröm eller verklighet och den siste — högst uppe av alla figurer i tavlan — sträcker ut sina armar, som om han välsignade de personer som befinna sig i rummet. En bild full av dramatiskt liv. Om någon massornas samverkan kan det knappast bliva tal, reliefen har blivit ett försök, men icke en lösning. Det måste emellertid sägas, att bildhuggaren varit på god väg, hans avsikter kunna vi förstå.

Som relief betraktad är tavlan svag. Men nu få vi en förklaring på varför konstnären låtit tre av personerna stå nästan fria utanför de övriga. Kvinnan och de bägge förgrundsfigurerna ha nämligen den största betydelse för reliefverkan. De äro starkt betonade, och Ganssog har utan tvivel låtit detta komma till stånd för att i dem koncentrera reliefens innebörd. I dessa personer kunde han med individuella medel mera i detalj ge uttrycket för den psykiska process som utspelas inom dem. De bägge mångfiguriga grupperna bliva då andraplans och rumsfyllande, ackompagnerande massor.

Kristus och rövarna på korset. (Bild 41.)

Reliefen pryder framsidan och bör anses som huvudreliefen. Framställd är Kristus på korset, omgiven av de båda ogärningsmännen. En romersk knekt till häst vill räcka honom svampen med ättika. Vid korsets fot, knäböjande och med händerna omfattande korset, den gråtande Maria. Till höger därom en grupp som samlar sig kring Maria synderskan, vilken i vanmäktig sorg vrider sig på marken. En kvinna och en man hålla henne under armarna och en fjärde person i gruppen ser upp mot den korsfäste. I bakgrunden ser man silhuetten av Jerusalem.

Korsfästelsen är kanske det motiv ur Jesu liv, som oftast kommit till framställning inom den nordiska renässansskulpturen. De epitafier och predikstolar äro oräkneliga, som prydas med denna scen, framställd av mer eller mindre konstförfarna händer från Cornelis Floris ned till de enkla verkstadsbildhuggarna i avlägsna landsortsstäder. Men så otaliga bilderna äro, så enahanda är framställningen vad det allmänna schemat beträffar. För den dekorativa reliefen tillät temat icke samma variationer som för målningen. Återstod nyanseringens mera begränsade möjligheter. Begränsade

men rika, vilket Ganssog visat i sin tavla. Hur mycket liv, hur mycket av den tragiska stämningen strömmar inte emot åskådaren ur dessa kvadratdecimeter alabaster, anspråkslöst insatta mellan två kolonner på en predikstol.

Själva kompositionsuppgiften var jämförelsevis lätt. De tre korsen ha ställts i förgrunden, det större i mitten går som ett skelett genom bilden och breder upptill ut sina armar över bågfältet. Detta utfylles av de ackompagnerande två rövarkorsen, som med sina figurer med största intensitet föra rörelsen uppåt mot Kristus. Nedre hälften får i jämförelse med denna handlingens centralpunkt mindre betydelse. Kontinuiteten i kompositionen bevaras genom krigsknekten, som i sin dubbla rörelse gör en övergång till den särskilda scen som utspelas vid korsets fot. Här är synderskan Maria den person som tar allt intresset. Hon vrider sig i gränslös sorg. Hennes ben ha antagit ställningar mot varje naturalistisk trohet. Klänningen har rivits ner och blottar axlarna och ena bröstet. Ansiktet speglar den högsta smärta och armen hänger slappt ned över en av de övriga personernas ben. I diagonal mot hennes bål en av de hjälpande personerna och därbredvid Maria Jesu moder som i sin stilla inre sorg bildar en cesur i rörelsen. Under ett ögonblick för att sedan föra blicken till krigsknekten, som med sin uppåträckta hand liksom ger ett bud till Frälsaren om den jordiska smärta som hans ansikte icke längre skådar. Två mäktiga kurvor, som löpa tillsammans i den utanför stående krigsknekten. Men handlingen är icke begränsad till personerna. Naturen vill säga sitt ord. Det blåser en storm som låter Kristi gördel fladdra, som sliter i håret på de bägge rövarna och på mannen vid den ena rövarens kors. En storm nere från jorden som kring Kristi huvud blir mindre och endast breder ut lockarna till en gloria. Molnen fara över den avlägsna himlen. — Denna komposition är ett fulländat verk. Det finns icke en detalj som ej fogats in i det hela och ej understryker den mäktiga tonen av ödesstund i det bibliska momentet. Dekorationen har vuxit ut ur sin uppgift och nått den fria konstens område.

Man kan kalla bilden barock. Och barock är den med sin brusande rörelse, som knappast ett ögonblick får ro. Och dock

får dess kompositionselement icke plats bland dem som höra barocken till. Rörelse har den, men av massa se vi icke annat än att dramat ryckt fram i förgrunden, ställts åskådaren in på livet därigenom att de tre korsen ligga i reliefens främre plan, då de hittills vanligen legat i bakgrunden.[1]

Denna bild är den renaste av predikstolens reliefer. Både perspektiv och ljus ha fått inordna sig under reliefverkan. Kropparna, som för övrigt i huvudsak ha samma främre ideella plan, stå i klar silhuett mot bakgrunden. Ljusets spel är ringa, figurerna verka genom plastiska uttrycksmedel. Det som mest frapperar är emellertid reliefens tydliga expressionism. Det är en strävan mot uttrycket, som har behärskat Ganssog. Bilden är mer än en de mänskliga kropparnas upprörda rytm, den är också det psykiska dramat.

Uppståndelsen. (Bild 42.)

Kristus med fanan i vänstra handen uppstiger i ett moln ur den vinkelrätt mot bildytan stående graven. Fyra krigsknektar rygga förskräckta tillbaka. De hålla sina sköldar avvärjande uppåt mot Kristus. En av dem har så tagits av sinnesrörelsen, att han mitt för graven fallit på rygg. Kristus har som segraren brett ut sina armar, utan blick för jordens människor svävar han i jublande majestät mot himlen. Det patetiska hos honom eller rättare hans majestät ökas av svepningsmantelns fladdrande veck utåt sidan och i en båge över huvudet, samt den ovala strålglorian om honom.

Troligen är denna relief det sista i ordningen av Ganssogs arbeten. Figurerna äro större än på de övriga relieferna. På alla de andra röra sig många småfigurer, här har Ganssog inskränkt sig till fem personer, Kristus t. o. m. i övernaturlig storlek i förhållande till krigsknektarna. En mognare stil, så tillvida som den mång- och småfiguriga reliefen är lättare att som komposition hantera.

Bilden består av två i varandra inskjutna trianglar, bägge med spetsen nedåt. Överst Kristus med de utbredda armarna, vilka förenas med fötterna genom fanstången å ena sidan, svepnings-

[1] Så i t. ex. Östra Strö-reliefen.

mantelns veck och molnen å den andra. Denna del har endast genom graven förbindelse nedåt. Den undre triangeln har sin spets i den på ryggen fallne soldaten; dess sidor gå som två diagonaler mot bildkanten, reflekteras därifrån och vika genom sköldarna inåt mot Jesus.

Vi ha i denna komposition alltså allting koncentrerat på en rörelse uppåt mot Kristus och himlen. Ingenting går nedåt, utan till och med den fallne krigsknekten ger uppåtsträvandet dess sista stöt. Endast hans på marken utsträckta armar och skuldror, en av krigsknektarnas mot högra hörnet våldsamt sträckta ben samt sarkofagens obetydliga framsida giva rörelsen den motvikt, som är nödvändig för dess verkan.

Grundschemat till kompositionen är ej Ganssogs eget. Vad som sades om den talrika förekomsten av korsfästelsescener gäller kanske i ännu högre grad om framställningar av Uppståndelsen. Vi ha redan träffat tre besläktade variationer. Men vilken skillnad. Där ingen rörelse i Kristusgestalten, knektarnas bestörtning tämligen likgiltigt given. Här högsta patos, spänningen driven till sin höjd och betonad med alla medel. Kristusgestalten med sin alltomfattande åtbörd, mantel och strålgloria är given med det intensivaste uttryck. I krigsknektarna är betonad den ögonblickliga verkan av katastrofen, dessa knektar drivas tillbaka som vid en explosion och man lägger särskilt märke till den på ryggen liggande krigsknekten. Denna frontala ställning räddes man för både i Italien och Norden. Endast en finns som givit sig på vågstycket: Spaniens store patetiker el Greco.

Rörelsen var allt för Ganssog, och rörelsen given genom uttrycket. Vill man ha bevis för hur föga han bekymrade sig om ljus- och skuggverkan, behöver man inte gå längre än till den lilla importtavlan av alabaster i Norra Vram. Den är en målerisk relief där till och med »vaddmolnen» dragits med för att förhöja den måleriska verkan. Lundarelieferna försmådde den optiska hjälpen, och bildade reliefen med taktiska uttrycksmedel.[1] Så står han med sin håg barock dock ännu genom den formella harmonin kvar i renässansen.

[1] De enda undantagen: Pingstundret och förgrundsfigurerna i Nattvarden.

Det är vanskligt att angiva någon utvecklingsgång i de fem relieferna. Tiden för deras utförande var för kort. Dock kan man stilistiskt gruppera dem i den ordning, i vilken de här beskrivits. Den grupperingen passar också till den konstnärliga stegringen. Först den jämförelsevis obetydliga Herdarnas tillbedjan, därefter den fria renässansscenen Nattvarden och det i kompositionen därmed besläktade Pingstundret, som med sitt ämne, skildringen av extasen, för in på de bägge stora scenerna, Korsfästelsen och Uppståndelsen, där särskilt i den senare intet finns kvar av den anda som utförde nattvardsscenen och Herdarnas tillbedjan. Slutligen stå dessa bägge sist genom sin större anläggning, sina färre och större personer, vilka till de små- och mångfiguriga relieferna stå i det välbekanta förhållandet ungrenässans till högrenässans och barock.

I sitt förhållande till tidens övriga dekorativa skulptur stå dessa fem reliefer ensamma. Tidens andra skulpturer ha varit duktiga arbeten som dekoration och de ha dugt till att som de bästa bland massan ge epoken dess dekorativa glans. Men inga ha därjämte nått upp till 'hög' skulptur, de ha i all sin förträfflighet haft för mycket kvar av borgerligt hantverk. Endast ett arbete når tillnärmelsevis upp till Ganssog, mittreliefen på Kronborgsaltaret. Men även det — där naturligtvis Ganssog har blivit skolad under Kronborgstiden — är trots sina felfria former av en annan kast.

Friskulpturen.

Friskulpturen på baldakinen är dekorativ så tillvida som den pryder nischer och hörn, men man kan endast med tvekan tala om sammanhang mellan skulptur och arkitektur. Figurerna verka där de nu stå ej fullt övertygande dekorativa, utan självständig skulptur.

Man kan tveka om äktheten av figurerna på baldakinens östra sida. De verka rent stilistiskt att vara gjorda av en annan hand, vilket skulle bestyrka vår förmodan, att Ganssog ej själv fullföljt baldakinen.

Av de återstående frifigurerna äro de två vildmännen de bästa. Här har Ganssog delvis lyckats lösa renässansens statueringsproblem. De äro — liksom även de återstående frifigurerna — be-

räknade att ses nedifrån och mitt för predikstolen. De fria benen skyla då över de något stela och schematiska stödbenen och även den i verkligheten stela bålen får liv. Ett bevis för figurernas »disotto in su» gives lätt av de absolut felaktiga proportionerna vid anblick rakt framifrån. En detalj som pekar på samma förhållande är benställningen hos frifiguren på västra sidan. Dennas högra underben är konvext och foten ställd i en skarp vinkel däremot. Vid undersikt är det just dessa två abnormiteter som ge benställningen dess karaktär. Även i behandlingen av kläderna och naturligtvis framför allt i figurernas rörelse konstaterar man att bildhuggaren mycket väl varit medveten om sin uppgift.[1]

Fysionomierna äro hos vildmännen goda, kvinnornas äro utförda utan omsorg. Gesäll- eller restauratorhand? De fyra evangelisterna sitta och skriva i sina böcker, med ena benet upplyftat över det andra och ställt på en pall. Schemat är barockens av Michelangelo i Medicigravarna och Juliusgravens Moses utvecklade. En sittande figur i våldsam rörelse med överkropp och ben åt motsatta håll. Ganssog har endast obetydligt varierat temat; han har kanske haft stick till förebilder. Särskilt figuren med det stora skägget i nischen längst mot väggen å västra sidan är en nästan ordagrann översättning av Michelangelos Moses. I den andra figuren på samma sida är rörelsen ännu kraftigare. Deciderad kontraposto med ena knät blottat och högt uppsatt; manteln delar sig åt båda sidorna i tunga måleriska veck.

Om dessa figurer kan upprepas vad som sagts om arkitektur och reliefer. En barock vilja, som ännu ej brutit renässansformernas skal. Eller vad man enligt gammal terminologi skulle ha kallat senrenässans.

Ornament.

Den ornamentala dekorationen består till övervägande delen av rullverk, kartuscher och beslagsornament, insprängt med fruktornament. Beslagsornamentet dominerar. Det täcker hela kupan, förekommer på kolonnpostamenten, portalens inner- och yttersida, bärstenen. På kolonnpostamenten är det rent rullverksbeslag av den vanligaste tyska och nederländska formen, på kupan har det

[1] Ännu ett bevis är att vapenskölden lutats framåt.

en moresk prägel, är blandat med naturalistiska bladmönster och är i motsats mot det regelrätta beslaget ej bildat med ramen som utgång utan extensivt, d. v. s. tungor och voluter utgå från en i de trekantiga fältens mitt anbragt oval 'diamant'. (Bild 43.) Mönstret är en fri variation av Ganssog, det förekommer så vitt mig bekant ej annorstädes.

Baldakinkupolen har ett ornament med säregen karaktär. (Bild 44.) Det är målat på alabastern med numera mörknat guld i ett organiskt orientaliskt mönster. Friheten från relieftekniken har gjort handen friare och så har detta tydligt moreska ornament uppkommit. Det har föga gemensamt med de gängse moreskstickken och är säkerligen en fri uppfinning av Ganssog.

Moresken på bjälklaget är däremot mera använt gods. Vi se det ofta utvecklat på tyska möbler som »Keulenschwungornament», den tyska variationen av rullverket som ytfyllnad.

Slutligen är bärstenens ornering en kompromiss av moreska rankor och rullverksbeslag, ehuru rankorna där förlorat för mycket av sin moreska anordning för att egentligen göra skäl för namnet. De växa fram här och där, och förekomma även annorstädes på predikstolen, i volutspiralerna på kupans konsoler, på portalens yttre sida, i reliefernas svicklar. De växa fram organiskt, ha samma emotionella ursprung som växterna på ruinerna i reliefen Herdarnas tillbedjan.

Bland kartuscherna är Kristian IV:s namnchifferskartusch den största och rikaste. Den är en tvålagskartusch: kring en medaljong med det inom en lagerkrans inramade och krönta C:t sitter en ram, varifrån å vardera sidan utgå två tungor som stickas in i det bakre laget, sedan fortsätta åt sidan och sluta i med fruktkrans och draperi hehängda voluter.

De fem fälten i fotlisten ha var sin kartusch. Namnplåten som är ganska tjock och har form av en tavla, sänder ut fyra tungor vilka stickas in i en undre ram. Denna undre ram rullar ihop sig till plastiska voluter. Karaktären är tysk på dessa små eleganta ornament.

Vapensköldarna på pelaren med kapitelherrarnas namn äro enlagskartuscher. Kanten om kartuschen är endast sönderskuren

i flikar och hoprullad, en så sent som på 1590-talet mycket sällsynt form. Den upptages ej vidare i Skåne.

Ornamenten på predikstolen äro som helhet betraktade ovanligt självständiga. Vi ha funnit icke mindre än två nya variationer, på kupan och på baldakinkupolen. Handstilen är avgjort originell.

Tyvärr ha de ej fått efterföljare, liksom också bärstenens ornamentkombination står ensam i Skåne. De lundensiska träsnidarna ha gått tillbaka till ornamentböckerna och utifrån skaffat sig en mer eller mindre självständig ornamentstil.

* *
*

Vi ha redan förmodat att Ganssog ej arbetat självständigt på Kronborg, utan stått i tjänst hos någon av de större bildhuggarna. Denna förmodan kan besanna sig. Vid jämförelse finna vi, att figurerna på kyrkoportalen i Kronborg och baldakinfigurerna i Lund i det närmaste överensstämma. Någon uppfattning huruvida samme man skulle ha kunnat arbeta på dem bägge, kan man tyvärr inte bilda sig på grund av Lundaarbetenas restaurering. Men då man ytterligare finner att Lundafigurerna ha tydliga likheter med Smedstorpsmonumentets figurer, så kan man inte hålla tillbaks den hypotesen, att Ganssog stått i tjänst hos Hans v. Steenwinkel.

Då blir det också naturligare, att predikstolen kom att utföras av Johannes Ganssog. Man förvånar sig annars över att en underordnad bildhuggare fått en så dyrbar beställning. Kapitlet har antagligen från början vänt sig till Steenwinkel, men denne har överlåtit arbetet på Ganssog som han förut lärt värdera — i Smedstorpsmonumentet, om detta som antagligt utförts före predikstolen.

Då måste vi visserligen också till en del taga ifrån Ganssog äran av autorskapet till Lunds domkyrkas predikstol. Det är *antagligt,* att han fått en 'schablon' av Steenwinkel. Men det är *sannolikt,* att denna schablon förändrats av Ganssog. Vi ha förut lagt märke till den klassiska skolning som ligger över Lunds predikstol. Denna kommer nog från den av Tycho Brahe bildade Steenwinkel. Lundaarkitekturens likhet med Smedstorpsmonu-

mentet är alltför stor, för att vi inte måste antaga dennes initiativ. Men den barocka tendensen ha vi icke kunnat märka hos Steenwinkel. Den fanns ej i Smedstorp, som dock måste varit nästan samtidigt. Om vi tänka på figurreliefernas barock, förstå vi kanske, att Ganssog är upphovsmannen även till den definitiva arkitekturen på Lunds predikstol.

Genom hypotesen om Ganssogs förhållande till Steenwinkel reduceras alltså Ganssogs konstnärliga dimensioner något. Men han hade dock fullt skäl att signera sitt arbete i Lund »Ganssog me fecit». Ty icke det skelett som en schablon har bildat, är det viktiga i denna tidens konstverk. Det vi skola se mest till är den utförande handens små jämkningar, vilka med en förflyttning av ett schablonens bjälklag några centimeter, genom en ornamental accent, genom en koloristisk klang eller genom det individuella mästerskapet av ett reliefschemas personliga adlande »när leran kommit till nageln» giva verket dess innersta värde.

Allt detta hava vi sett hos Johannes Ganssog. För det mäktiga intryck hans verk gör, försvinner egentligen all håg att komma hans verks skönhet in på livet genom stilistiska kombinationer. Man märker att det just är det innersta och obeskrivbara i detta konstverk som skiljer det från den samtida dekorativa konsten.

Kanske berodde det härpå, att det ehuru beundrat kom att stå ensamt utan efterföljare. Om vi också i det följande skola få se tydliga drag av detaljer som hämtats ur det, är det icke början till någon utveckling. Det är en enstaka höjdpunkt, vilken ingen annan vågar närma sig.

SJUNDE KAPITLET.

MÄSTER DANIEL TOMMISEN.

Hantverket i Malmö stod högt sedan medeltiden och i stadens urkunder möta oss många namn på träsniddare och bildhuggare. Malmö kunde ju som en av sina borgare räkna ingen mindre än Martin Bussaert.[1] Staden har också till vår tid bevarade många minnen av den forna konstskickligheten i dekorationen på stenhus och sniderierna på korsvirkeshusen från renässansen. Många av stadens söner utvandrade eller befalldes av högre myndighet till Själland: då Kronborgsbygget börjar, tar detta alla disponibla krafter i anspråk. Så betaltes 1588 till malmösnickaren Magnus Jespersen i Malmö 70 daler för en »Disch Schiffue indlagt med adskilligt Slags Træverk».[2] Uppgiften är viktig ty den visar kännedom om intarsiateknik i Malmö, något ganska ovanligt. Andra i räkenskaperna kända namn äro stenhuggaren Mikkel Christian, som särskilt tyckes ha gjort ugnar och Erik Pedersen Malmøe.

En av sin samtid uppskattad man var mäster Jörgen. Han begrovs som en förnäm borgare inne i Petrikyrkan 1603. Alla kyrkans klockor ringde, peblingerne sjöngo vid graven och psalmdiktaren Hans Christensen Sthen höll griftetalet. Hans bouppteckning förråder för oss att mäster Jörgen var en man som säkerligen stått högt i bildning. Bland hans möbler omtalas nämligen bl. a. en bokstol. Och på konst var han icke vanlottad, ty han efterlämnade utom »en bog papir met nogen konst deri» en ansenlig samling av »500 konststycker».[3]

Men liksom fallet varit med alla andra i urkunderna förekom-

---

[1] Se ovan kap. III.

[2] *Friis*, Samlinger sid. 339.

[3] Alla uppgifter från *Weibull*, Bildhuggare sid. 12.

mande personer ha vi ej heller av denne märklige mans arbeten kommit ett enda på spåren. Han kallades Steenhugger och har väl huggit bl. a. gravstenar och kaminer. Men intet hindrar att han var byggmästare. Ja, därav kunde hans stora anseende få sin förklaring.

Den förste mera kände malmökonstnären är Daniel Tommisen Stenhugger. Om honom ha arkiven talat så mycket mer. En uppgift säger oss att han 1582 arbetade som sven på Malmöhus åt en viss Mogens Snedker. Hans första kända arbete antages vara altartavlan i Rengs kyrka, utförd under Fredik II:s tid.[1] Denna har i sin struktur en vanlig tidig tvådelad typ med baldakin på kolonner, men är intressant därigenom att den visar klar högrenässansdekoration. (Bild 46 och 47.) Dekorationen består av rullverk med masker och en rikedom av fruktmotiv. Denna altartavla står som ett centrum för den tidigare hantverkskonsten och det är möjligt att mäster Daniel haft en verkstad för kyrkliga möbler, vars verksamhet dock ännu ej kan fullt exakt fastställas. Mäster Daniel utförde tillsammans med Andreas Jacobi från Trälleborg också Rengs kyrkas predikstol.[2] (Bild 47.) Predikstolen, som är daterad 1598, består av en sexsidig korg, vars hörn äro prydda av hermer. På sidorna synas de 4 apostlarna i kartuscher. Korgen slutas nedåt av en kupa vars lister äro fiskfjällsornerade. Många dekorativa detaljer överensstämma med altaret. Så masktyperna, frontonhuvudena (dessa härstamma antagligen från Lunda-altaret), de liggande gavelfigurerna, ornamentala detaljer o. s. v. Men å andra sidan visa de två arbetena stor skiljaktighet i kvalitativt avseende. Kartuschfigurerna på altarets baldakinkolonner äro trots en viss kantighet i detaljerna bevis på att konstnären behärskat schemat för dessa figurer, medan de figurala beståndsdelarna på predikstolen — särskilt apostlafigurerna — förråda fullkomlig obekantskap med detta. Vi böra därför anse de

[1] Nu i Kulturhistoriska museet, Lund. Dess nuvarande uppställning är enligt vad intendenten Karlin meddelat ej den ursprungliga. Den är dessutom restaurerad 1704. Jmfr *Weibull*, a. a. sid. 6.

[2] I Kulturhistoriska museet, Lund. Dess baldakin är förlorad. *Weibull*, a. a. sid. 9. Två signaturer: »Andreas Jacobi Trelleburgensis» och »Daniel Tommisøn Malmogiensis».

bägge arbetena som huvudsakligen arbetade av var sin bildhuggare. Detta antagande skall sedermera komma att visa sig sant. Med tanke på mäster Daniels senare arbeten antaga vi tillsvidare att altaret var hans arbete och predikstolen mäster Anders', även om bägge konstnärerna signerat det senare.

Ett av mäster Daniels större arbeten är redan omnämnt — dekorationen på Svenstorp. Hans andel i den har dock blivit reducerad i någon mån. Och om också schablonen för många betydde litet, har den här antagligen fått sin karaktäristiska, mot det dekorativa gående form av Hans von Steenwinkel. Den är nämligen trots sin dekorativa karaktär i sin helhet så ästetiskt sammansmält med arkitekturen, att vi — åtminstone så länge vi intet med bestämdhet veta — gärna vilja se en och samma hand i arkitektur och dekoration. Men detaljernas goda utförande är Daniels.

Självständigt är däremot mästarnes nästa och största verk, predikstolen i Malmö Petri-kyrka. (Bild 48 och 49.)

»Den hellig Trefoldig/hed til lof ere oc pris
Er dene predikstol be/kost af Engelbret Fris
Tvsinde sexhundrit min/dre it aar
Efter at Guds søn fød/der war.»

Denna inskrift har donatorn till Malmö Petri-kyrkas predikstol — en av Malmö rådmän — låtit inhugga på en tavla. Efter tidens sed har mecenaten underlåtit att nämna det namn som för oss har det större intresset, mästarens. En tillfällighet låter oss veta att det var Mäster Daniel. Den slutliga uppgörelsen om betalningen för arbetet har nämligen skett inför Malmö magistrat år 1600, där Mäster Daniel erkänner sig ha erhållit full ersättning.[1]

År 1599 betecknar uppsättningsåret. Arbetet har med all säkerhet varit i gång redan år 1597.[2]

Predikstolen är av sand- och svart kalksten. Baldakinen är av trä.

Vi känna igen dess konstruktionsschema från Lundastolen, och få därför den klaraste föreställningen om arbetet genom att endast

[1] Malmö dombok den 7 april 1600. Se *Weibull*, Bildhuggare sid. 11.

[2] S:t Petrikyrkans räkenskaper 1597. Se *Weibull*, a. a. sid. 11.

uppehålla oss vid olikheterna. Den första är det olika anbringandet. Det var omöjligt att genombryta den relativt tunna gotiska pelargruppen. Uppgången ligger alltså vid sidan om pelaren och för upp till en kvadratisk utbyggnad av korgen. Den konstruktiva skillnaden i bröstningarna ligger däri att i Malmö det övre bjälklaget ligger direkt på hörnkolonnerna, medan dessa i Lund voro förkroppade. Vidare hänger malmöstolen icke ut från väggen, utan vilar delvis på en stödfigur, Paulus. Därav följer en helt annan anordning av de bärande delarna på kupan. Vi erinra oss från Lund den sinnrika och originella särskilda bärplattan, som genom underliggande kragstenars rörelse uppåt gav intryck att bära upp den kolossala tyngden. I Malmö existerar icke denna konflikt mellan last och tyngd. Här har kupan den rent dekorativa skapnaden av en avslutning nedåt, och sammanstötningen mellan stöd och last har endast antytts genom att kantlisterna hoprullats till spiralvoluter. Hela den konstruktiva apparaten från Lund faller bort och kupan får i huvudsak följande utseende: Nedre sockelkarnisen vilar på det imaginära stödet av en äggstav över en dubbel list. En illusorisk arkitrav vars undre del löper ut i tunna kragstensliknande bildningar. Härmed är övergången nedåt-inåt verkställd och själva kupan tager vid. Antagligen av ästetiska hänsyn har en dekorativ vid väggen fästad bärsten ansetts nödvändig. Den består av två delar: en övre, bärande kupan och prydd av en hoprullad volut och en mask samt en nedre utgörande en konsol bakom stödfiguren. Att dessa bildningar verkligen endast tjäna dekorativa ändamål framgår därav, att den övre delen endast finns på predikstolens ena sida. På den sida som ligger under utbyggnaden till trappan är den inskränkt till en betydligt mindre volut, oförmögen att göra någon statisk tjänst. (I stället går vinkelrätt mot denna under trappans krön ut en stenbjälke, som bär upp utbyggnad och trappa.)

Det är utan vidare klart, att förebilden till korgens arkitektoniska schema ligger hos Lunds predikstol.[1] Men Ganssogs klara konstruktion har i Malmö blivit dekorativ.

Trappan har det enklaste utseende. Sockel och bjälklag fort-

[1] Likheter finnas också med predikstolar i Mecklenburg, Schleswig och Brandenburg, vi ha emellertid ingen orsak att antaga några förbindelser.

sätta, det senare endast berikat med några kragstenar. Fältet har prytts med beslag. Porten och den fria trappan till golvet återgå till Lund. Den senare nästan överensstämmer. Den förra är enklare, men har fått en fri dörr av två beslagsklädda fält med masker samt en frontongavel med mask. Sidopelarna äro på två sidor prydda med tunna beslagslister som sluta i voluter resp. masker.

Baldakinen är som korgen en geometrisk sexkant. Den är en paviljongartad uppbyggnad i två våningar. Den nedre består av en kraftig platta med svängd profil och hörnlister med masker. Vid kanten rullverksuppsatser och obelisker. Innanför dessa smärta kolonner med korintiska kapitäl, som uppbära en mindre platta. På denna andra våningen, en mindre uppbyggnad likadan som den nedre med den skillnaden att kolonnerna utbytts mot volut-hermer. Återigen en platta, en liten lökkupol och en krönande Kristusfigur.

Under baldakinen och på tre sidor av pelaren löper en kraftig gesims. Under denna på västra väggen sitter den nämnda inskrifttavlan och på framsidan två lejon kring en vapensköld. Slutligen stå på gesimsen på bägge sidor om baldakinen två frifigurer, t. v. Petrus, t. h. Paulus.

Man konstaterar vid första betraktandet att baldakinens stil är friare än korgens. Detta har säkerligen berott därpå, att mäster Daniel haft betydligt större frihet då han fick handskas med det lätta träet än i den tunga stenen. Detta har haft till följd att han låtit all sin dekorativa förmåga göra sitt bästa, och åstadkommit ett resultat som rent ästetiskt genom sin lätta karaktär och rikedom på ornament till och med överträffar baldakinen i Lund. Något bevis för baldakinens självständighet ha vi visserligen inte, ty Mäster Daniels tidigare verk berättiga knappast till en sådan hypotes. Men man kan å andra sidan invända att dessa arbeten icke haft det omfång att de kunnat fresta honom till djärva tag. Och den man som så fyndigt förstått att variera Lundastolens schema, kunde också vara mäktig att göra fullt självständig en avlägsen utländsk förebild.

De reliefer som äro insatta i sidornas fält föreställa från trappan räknat: Bebådelsen, Herdarnas tillbedjan, Nattvar-

dens instiftande, Kristus på korset och Gravläggningen, Uppståndelsen, Himmelsfärden.

Dessa scener visa oss en helt ny relieftyp. Vi ha här icke att göra med en efterbildning eller ens variation av reliefen på Lunds predikstol. Denna var som vi erinra oss en perspektivisk relief, vilande på de principer som ytterst Donatello uppställt och förverkligat. I Malmö är reliefen visserligen perspektivisk, men den går inte ut från ett idealt främre plan, ett successivt inåtträngande från reliefplattans ursprungliga främre yta. Den är en hybrid mellan den medeltida nischreliefen och den perspektiviska, därigenom att den består av båda dessa reliefarters formprinciper. I den första reliefen t. ex. stå de två figurerna, Ängeln och Maria, fullt runda på en list. Först bakom dem i framställningen av rummet börjar den »urhålkade» reliefen. Listen är den förkrympta motsvarigheten till nischreliefens scen. Dessa två figurer ha en tydligt rund karaktär, de ha intet med relieframställning i renässansmening att göra. Det bakomvarande rummet har intet samband med dem. Det är en skärm av tre väggar i ett renässanspalats utan tak, den nedsvävande duvan kommer från den synliga himmelen. Man kan inte tala om ett reliefenligt förhållande mellan figurer och rum, ty utom att helt olika perspektiviska lagar äro gällande för de två delarna existerar inte något som helst kompositionellt samband. Mästaren har inte haft en tanke på figurernas silhuettverkan, de uppträda för åskådaren på den smala scenen, därmed nog.

I Herdarnas tillbedjan äger endast en oväsentlig förändring i detta förhållande rum. De fyra figurerna: en herde, Josef med sin lykta, Maria och ängeln, stå på listen. Bakom dem syns ett landskap med renässanshus, i himlen två svävande putti som hålla ett skriftband. Med denna bakgrund äro de handlande figurerna visserligen i en faktisk beröring, men de äro som klistrade fast vid den, utan organiskt samband.

I nästa bild, Nattvarden, var bildhuggaren ställd inför en konflikt med den princip som hittills styrt honom. Det gällde att framställa tretton figurer mellan fyra väggar; rummet kunde således knappast bortelimineras. Hur löses nu denna konflikt? Genom att helt enkelt låta bordskivan täcka hela rummets bredd, och

låta den bestå av ett snett bakåt gående plan, givande den mest primitiva perspektiviska föreställning. På listen sitta två förgrundsfigurer, de andra figurerna i samma storlek runt om bordet, Johannes rakt framför Jesus, som bekant ett mycket primitivt drag. Bakom dem få vi ett svagt besked om att vi befinna oss i ett rum: genom en rak vägg med draperi och fönster.

Det kan knappast lida tvifvel om att denna relief är en efterbildning av samma scen på Lunds domkyrkas altare. Figurernas gruppering och framför allt kompositionens anläggning äro alltför överensstämmande. Men det måste förvåna, att den bildhuggare, som förstått att självständigt variera det arkitektoniska schemat till korgen från Lund, har gått till det gamla, för tidens ögon kanske redan bristfälliga altaret och icke till den mästerliga framställningen på predikstolen. Förklaringen är emellertid ganska enkel. Predikstolsreliefens stil passade helt enkelt inte till Mäster Daniels. Dess fria, genreartade anbringande av personerna i ett rum hade varit omöjligt att överföra till den hybridstil, som vi nyss ha gjort bekantskap med. Därför togs den svåra uppgiften från den äldre förebilden.

I nästa scen har mästaren tagit sig vatten över huvudet genom att försöka sig på en simultanframställning. Mitt i landskapet och således i relief står korset. Kristusfiguren är däremot rund. Till vänster på listen stå som rundfigurer de båda Mariorna. Hittills har kompositionen varit enhetlig. Men då på andra sidan gravläggningen skall insättas, kan icke samma plasticitet i förgrundsfigurerna åstadkommas. Man står mellan två principer och strävar både åt nischreliefen och åt den moderna. Man ger en eftergift åt nischprincipen genom att sätta sarkofagen parallellt med förgrunden, men man vill ha den in i reliefplanen genom att sätta den snett uppåt. De handlande figurerna stå alla i bakgrunden och äro ästetiskt verkningslösa. Följden av detta principlösa irrande har blivit att reliefen saknar all jämvikt. Mäster Daniel har icke haft ögat öppet för vissa relieflagar. Om i en simultan relieframställning båda momenten skola lika betonas måste de ligga i samma plan. De obetonade figurerna i gravläggningen göra det emellertid tänkbart att mindre vikt lagts vid denna scen. Men i så

fall är det lika falskt att låta en del av bakgrundsscenen springa fram i huvudfigurernas plan.

Även Uppståndelsen saknar klar relieftanke. De flesta figurerna äro helt eller nästan runda, och utan beräkning insatta i tavlan. Den enda figur med klar relief är Kristus, som tydligt erinrar om Kristusfiguren på Ganssogs relief.

Den sista scenen slutligen, Kristi himmelsfärd, har en komposition vilken mer intresserar som kuriositet. Kristus har just lämnat jorden, spåren av hans fötter synas på den kulle, på vilken han stått. Man ser endast hans fötter och nedre delen av manteln, resten av reliefen upptages av kullen och lärjungarna. Dessa äro ordnade runt om kullen. De bakre figurerna lägga händerna på den som om den varit ett högt bord. Tre förgrundsfigurer stå runda på listen, de övriga äro endast antydda i mycket låg relief; något som icke förut har förekommit, men varigenom de komma i ett visst reliefsamband med bakgrunden. De äro perspektiviskt ordnade. Ehuru denna komposition ur den gängse synpunkten på ett renässansarbete är i många avseenden bristfällig, har den sitt intresse som en avvikning från mästarens övliga princip. Den skall i det följande få ännu en betydelse — som stilkritisk probersten.

Om vi också ur formgrammatikalisk synpunkt haft åtskilligt att anmärka mot Daniel Tommisens reliefer och om den ästetiska känslan av deras åskådande inte alltid vill kalla sig sympati, så få de ett stort utvecklingshistoriskt intresse. Vi ha kallat dem kompromisser mellan gotiska och moderna reliefprinciper. Men denna term är orättvis, då den ger relieferna ett sken av reaktion. Motsatsen är det riktiga. Malmöreliefen — vi kalla den för tillfället listreliefen — utvecklar en tendens som fanns redan i den måleriska reliefen på alabasterna, (men som Johannes Ganssog hade beslöjat) nämligen att bakgrundsplanet vid reliefens nedre kant svängde fram och liksom gav ett verkligt fotfäste åt främsta planets figurer. Den naturliga följden härav blev att dessa figurer fingo rundare relief än de övriga.[1]

Mäster Daniel endast fortsätter utvecklingen, då han lösgör

[1] Detta var den främsta faktorn i det måleriska i reliefen. Se särskilt väl belysande det sagda tavlan från Ö. Strö.

främreplans-figurerna och sätter dem fria framför den rent perspektiviska, omåleriska reliefen.

Men det steg som han därigenom tagit, det skall i Skåne icke följas av ett andra och även på kontinenten skall det dröja. Ty mäster Daniels »listrelief» var första ansatsen till ett återupplivande av den sengotiska reliefen: den *barocka* nischreliefen. Men den dröjer tre decennier och tidigare förelöpare än Daniel Tommisen i Malmö ha vi ännu inte funnit.

Den övriga dekorationen på denna predikstol är av mindre intresse. Den begagnar schabloner, men personligt kombinerade. Ett undantag bilda dock groteskfyllningarna på ljudplattan. De bestå av två groteska huvudfigurer i fyllningens mitt, vilka fortsättas i tjocka och endast i ändarna förgrenade rankstjälkar. De göra närmast intryck av en odisciplinerad ungrenässans och peka som stilfränder på Lucas van Leydens senare stick. Men de ha något alltför massivt över sig för att kunna kallas ungrenässans, man registrerar dem hellre som en något förtyskad grotesk barock i Jakob Floris' art. Det är troligt, att de ha något tyskt groteskstick till förebild, ehuru detta ännu icke låtit sig upptäckas. Det låter sig över huvud om denna predikstol sägas, att den har nordtyska drag, dock icke så utpräglade eller så dominerande, att vi behöva pruta av på Daniel Tommisens konstnärliga äganderätt.

* *
*

Mäster Daniels karaktäristiska reliefstil gör det lätt för oss att spåra hans hand i andra arbeten. Det första av dessa är Malmökyrkans dopfunt.[1] Den är åttkantig, av sandsten med undantag för två karniser av svart marmor, skåldelen har raka sidor och vilar på en fot i kalkform, omgiven av fyra sittande evangelister. Relieferna innehålla scener ur vattnets bibliska historia, från Syndafloden till Jesu dop. Två fält ha inskrifter med uppgift om datering: 1601, och givarens namn: Erasmus Lodovicus. Över funten hänger baldakinen av samma typ som predikstolens: två paviljongvåningar, obelisker och överstycken, i den nedersta paviljongen

[1] Uppställd i det s. k. krämarekapellet.

sitter Jesus med två barn. Denna baldakin är relativt praktfullare än dess föregångare över predikstolen.

Stilen i dopfunten är visserligen mycket klumpigare än i predikstolen, något som tyder på att Mäster Daniels verkstad haft mer att säga vid utförandet än mästaren själv. Däremot visa relieferna ett tydligt närmande till alabasteraltar-typen. Dess gamla karaktäristika, de runda figurerna, finnas dock fortfarande kvar, men listen har bortfallit. Möjlig orsak: relieferna skulle ses uppifrån. Ett framsteg är däremot den betydligt mognade kompositionsförmågan. Mästaren har utvecklat scenerna som reliefer, icke som teckningar. De brister i kompositionen, som förekomma, äro rent tekniska och antagligen förorsakade av bristande perspektivisk kunskap.

Malmöfunten är det första exemplet i Skåne på dopfuntens renässanstyp. Den avviker från den vi i andra kapitel skildrat och tycks utgöra en särtyp. Den utvecklas i Skåne och tillåter inga variationer. De mycket talrika efterföljare den får överensstämma fullkomligt i typ, och utvecklingen har endast rum att röra sig i det dekorativa.

Daniel Tommisen blev genom kunglig befallning sysselsatt med den nya tyghusbyggnaden i Köpenhamn. Han avreste jämte två andra bildhuggare dit år 1600, således strax efter predikstolens uppsättande.[1] Om hans arbete i Köpenhamn ha vi ingen kunskap. Icke heller veta vi, hur länge vistelsen där varade. Dock se vi för sista gången hans namn i Malmö år 1603 i en process mellan honom och bildhuggaren Hendrik Köning.[2] Omedelbart därefter avled han emellertid.[3]

Ur mäster Daniels verkstad komma flera av Petrikyrkans epitafier. Det första är epitafiet över rådmannen Gorris Boeldicke

[1] Malmöhus läns räkenskaper. *Weibull,* Bildhuggare, sid. 6.

[2] Malmö dombok den 25 mars 1603. *Weibull,* a. a. sid. 11.

[3] *Weibull,* a. a. sid. 12, har framdragit intressanta ting ur Mäster Daniels bouppteckning, som visa oss små drag av hans person. Där fanns bl. a. »nogle skrifsager och krijszholt» samt »en kunstbillerbog» och tre tavlor. Till sist få vi veta att hans verkstad var sysselsatt med tillverkning i stort av gravstenar. Särskilt är det värt att lägga märke till, att en del av dessa voro halvfärdiga och icke beställda.

(död 1596) och hans hustru Birgitte Bartolomées-datter.[1] Det består av sandsten, har en ordning, sockel med postament, korintiska svarta marmorkolonner, förkroppat bjälklag och en kraftigt profilerad gesims däröver. Understycket har inskriftskartusch, överstycket kartusch med dödssymbol, omgiven av Rättvisan, Tron och Hoppet som frifigurer. Sidostyckena bestå av volutböjda karyatidhermer, med fiskfjällsornerade hermdelar. Mittavlan består av en rundbågad relieftavla, innehållande Uppståndelsen.

Den första blick på denna relief gör klart att dess upphovsman var Mäster Daniel. Såväl kompositionen som utförandet överensstämma på det närmaste med samma relief på predikstolen. Vi se samma karaktäristiska reliefbehandling, samma runda figurer, samma upprörda liv i figurerna. Men reliefen är icke kopia. En väsentlig skillnad finnes: att listen är borta och att framställningen i någon mån närmar sig den rena reliefen. Detta är endast ästetiskt fördelaktigt. Ty som vi erinra oss, hörde Uppståndelsen till de reliefer på predikstolen, vilka mästaren förgäves sökte utföra enligt sina reliefprinciper. Följden av förändringen i epitafiereliefen har också blivit en vida bättre relief, som utom schemat endast har de mycket höga figurerna gemensamma med sin föregångare. De ornamentala delarna äro utförda med frodig fantasi och bevisa ännu en gång Mäster Daniels fullt självständiga ställning. Så långt man kan begära har han i såväl komposition som detaljer gått sin egen väg, fri från schabloner.

Det andra av Daniels epitafier restes över Engelbert Friis (död 1602) av hans änka Anne Hansdatter (död 1610). Över en oval inskriftstavla utan ordningskolonner sitter en ordning av joniska, originellt formade hermer. I fältet finnes en liggande putto med dödskalle. Över och vid sidorna av tavlan stå de tre symbolerna, Tron, Hoppet och Kärleken. Detta epitafium är säkerligen det förnämsta av alla i kyrkan och står på samma höga ståndpunkt

[1] Då samtliga Petrikyrkans epitafier äro föremål för en ingående, men ännu otryckt undersökning av domkyrkoarkitekten *Theodor Wåhlin*, vilja dessa rader inte gå honom i förväg, utan endast draga fram ytterligare några exempel på mäster Daniels konst. För övrigt hänvisas till samme författares utredning om epitafiernas ursprungliga platser i kyrkan i en artikel i Sydsvenska Dagbladet Snällposten den 20 juli 1913.

som predikstolen. Det är dock knappast troligt att mäster Daniel själv utfört det. Som bekant vistades Mäster Daniel de sista åren av sitt liv i Köpenhamn; åtminstone ha vi rättighet att förmoda detta. Men även om lärjungar lagt handen vid arbetet, så visar det blott, »att han förstått att bilda skola och utbildat lärjungar, som voro sin mästare värdiga».[1] Dock måste man anse som givet, att schablonen kommit från mästaren själv, och att dess intressanta och självständiga komposition är hans eget verk.

I epitafiet över borgmästaren Christen Hansen (död 1627) möta vi ytterligare ett arbete som med någorlunda säkerhet kan föra till Mäster Daniels skola. Det har i sin mitt en relieftavla med Uppståndelsen, ett överstycke av tre dygder och putti om en inskrifttavla. Reliefen har tydliga överensstämmelser med predikstolens stil. Men epitafiet som helhet står icke på samma höga ståndpunkt som de två andra. Det är »till kompositionen det torftigaste och till ornament- och särskilt till figurbehandlingen det svagaste» av kyrkans större epitafier. Vi måste draga den slutsatsen, att verkstadstraditionen inte hållit sig utan gått utför.

* * *

Med Daniel Tommisen kommer en ny ton i Skånes dekorativa konst. Ehuru han utför arbeten efter Steenwinkels schabloner och lånar en del av sitt huvudverk från Lund, skiljer han sig bestämt från den dekorativa konst som vi hittills fått se. Hans form är icke längre genomandad av de klassiska reminiscenser, som ursprungligen genom Uranienborgsbygget kommit in i Skåne. De tre stora dekorativa verken i Lund och Smedstorp voro i viss mån ur nordisk synpunkt icke dekorativa. De voro för stränga och samlade. Först hos Daniel springer detta nordiskt dekorativa fram: accentuerandet av detaljen, en håg att låta den leva mer än som egentligen är nödvändigt — och som med våra hittillsvarande begrepp till och med bör anses självsvåldigt och skadligt.

Strömmen har kantrat. Och den väg den nu tager går visserligen mot nya mål. Ty de klassiska skrankorna hava mist sin kraft att hålla igen.

[1] *Wåhlin*, anf. art.

ÅTTONDE KAPITLET.

STATIUS OTTO FRÅN LÜNEBURG.

Danmarks inhemska träsnidare hade under 1500-talet svårt att freda sig för utländsk konkurrens. Landet översvämmades av nordtysk träskulptur. Först 1554 lyckades Köpenhamns snickare få ett förbud mot att främmande utom vid särskilda tillfällen sålde något »Snedkerverk». I sammanhang härmed fingo samma år Köpenhamns snickare skråstadgar.[1]

Men dessa skyddsåtgärder fingo icke utländska snickare att vända sina ögon från det själländska landet. Då Helsingörs Olaikirke år 1567 fick sin nya och praktfulla predikstol som skänk av Fredrik II, var det en invandrad plattysk, Jesper Matiessen Snedker som fick i uppdrag att utföra den.[2] Jesper Snedker förde i denna predikstol former till Danmark som stodo på höjden av sin tid och voro högrenässans av klart tyskt-nederländskt kynne: rullverkskartuscher omkring relieffigurer, medan rankverket är undanträngt till ett litet sidofält och till bröstningens understycken.[3]

Då Kronborgsbygget börjar, strömma utländska snickare dit i lika hög grad som stenhuggarna och begagnas vid de dekorativa inredningsarbetena på slottet. År 1581 finnas de i sådant antal att ett skrå bildas. Dess stiftare var ingen annan än Jesper Snedker.[4] Han har antagligen varit den som förde strömmen av olika stilar i samma riktning, mot en av Vredeman de Vries befruktad konst. Kronborgsdekorationen får därigenom till skillnad från

[1] Københavns diplomatarium, II, sid. 366. *Nyrop*, Gilde og lavskråer fra Middelalderen, II, sid. 237 f. *Jensen*, a. a., sid. 23.

[2] Han skriver åtminstone plattyska och kontraktet skrevs på tyska. Jmfr *Friis*, Samlinger sid. 341.

[3] Jmfr *Jensen*, a. a. sid. 59, avb. 83.

[4] *Pedersen, L.*, Det ærbare og velagtede Snedkerlav i Helsingør, 1906, sid. 3.

Danmarks övriga träskulptur till en början ett visst internationellt drag. Men detta var så mycket mera glänsande.

Ehuru Helsingörskråret bildades 1581, dröjde det ända till den 24 januari 1603 innan det fick sina första »lavsartikler». Då var visserligen Jesper Snedker icke längre ålderman, men dock med bland dess mästare. Samma internationalism härskar fortfarande. Bland mästarna är endast hälften danskar och bland svennerna en. De flesta utlänningar torde ha återutvandrat; en stannade emellertid med säkerhet kvar och får stor betydelse för den skånska dekorativa utvecklingen, nämligen träsnidaregesällen Statius Otto från Lüneburg.[1]

Första gången denne Statius Otto nämnes i danska räkenskaper, är då han gjorde hästarna till taket i Kristian IV:s gemak på Fredriksborg år 1607. Året därpå skar han trämodellen till Caritasfiguren på Gammeltorvs brunn i Köpenhamn.[2] Fredriksborgsarbetet är förstört. Köpenhamnsfigurens karaktär är tysk. Något kantiga men fulla former och en förvånande god statuering. Fysionomien har typiska särdrag i motsats mot gängse sed. Ansiktet gjort con brio, med bred panna, skarpt markerade kinder, smalt nedtill, detaljerna utarbetade, särskilt ögonpartiet med dess uppdragna ögonbryn. Håret ordnat i tjocka flätor. Det hela ger mera intryck av en med folklig kraft berikad figur efter Cranachska skolan än av en symbolisk figur ur den dekorativa renässansens tid.

År 1610 kom Statius från Helsingör till Malmö, hämtad för att arbeta på fullfärdigandet av Petrikyrkans nya altartavla.[3]

---

[1] Ett återupprepande av de namn som stodo under de första skråstadgarna ger besked om de heterogena element som vid 1600-talets början funnos i Helsingör. De äro: Franz Surbeck ålderman, Jasper Matiessen, Hanss tor Brugge, Michel von Geilkirch, Tomass Offe, Niels Søffrenssen, Heinrich Egger, Rassmus Torkelssen mästare och Casper Ducker von Stochborn in Sweitzerlandt, Heinrich Veltman von weiden Bruck, Statiuss Otto von Lüneburg, Johann Timmermann von Ossen Bruck, Michel Jenssen von Aarhuss, Claus Felt Man von Hamburck, Paul Königh von Pargan, Jochim Grundt von Pargan svenner. (*Pedersen*, a. a. sid. 10.)

[2] *Friis* och *Fenger* i Tidsskrift for Kunstindustri 1892, sid. 164 f. Jmfr *Weibull*, Bildhuggare sid. 18.

[3] *Weibull*, Bildhuggare sid. 18.

Denna altartavla var länge under arbete. År 1607 omtala kyrkans räkenskaper en utgift till »den lille Contrafeijer» i Köpenhamn »for en taffle at kaste ud». En malmöbo Cort Snedker var över till Köpenhamn med denna kommission. Meningen var tydligen att göra ett särskilt stort arbete, då man icke vände sig till någon av Malmö inhemska snickare med den saken.[1] Följande år tycks arbetet ha börjat. Malmösnickaren Hendrik Köning erhöll då sitt första honorar. Men oaktat denne under åren 1608 och 1609 erhöll rikliga likvider, tycks arbetet ha stått på samma fläck, och man visste sig till slut ingen annan råd än att tillkalla främmande hjälp. Sådan kom 1610 med Statius Otto från Lüneburg. Man tycks redan från början ha haft stora förväntningar på honom, ty han fick 12 mark »for sin umage» och hämtades i Hälsingör av en särskild utsänd. Kostnaderna för hans resa voro nästan lika stora som för schablonen! Sedan Statius kommit till Malmö, blir det fart i arbetet, och då han får en medhjälpare i Lundabildhuggaren Jakob Kremberg, dröjer det inte länge förrän tavlan kan sändas till Malmömålaren mäster Peiter för att stafferas. År 1611 kunde den uppsättas i kyrkan.

Byggandet av altartavlan i Malmö var en liten skandal. Vederbörande hade antagligen vänt sig till oriktig person då de uppdrogo åt Hendrik Köning att giva form åt den lille Contrafeijers schablon. Trots att han arbetade i minst två år på tavlan utförde han så gott som ingenting. Hendrik Köning har själv givit oss upplysningen om den ömkliga roll han spelade i ett brev till magistraten den 25 oktober 1611 där han begärde mera likvid för arbetet. Han skriver på brevets baksida en specifikation över utgifter för arbeten vilka ej gjorts av honom själv.[2] Och de äro i

[1] Vem denne lille Contrafeijer var, är svårt att säga. *Weibull* menar honom vara målaren Frantz Cleyne (a. a. sid. 15). Men denne var en inflyttad tysk som vistats fyra år i Rom. I Danmark omtalas han först 1611 för att ha gjort ett porträtt av Kristian IV. Hans närmaste verk var de nu förstörda målningar på Rosenborg med allegoriska ämnen som Den vanartiga ungdomen som ogärna vill bestiga ärans trappa, Ett dopfyrverkeri på S:t Angelo i Rom o. s. v. Det torde efter dessa fakta vara ganska osannolikt att Franz Cleyne är identisk med den lille Contrafeijer. (Se *Weilbach*, Kunst og Aestetik sid. 101; *densamme*, Nyt dansk Kunstnerlexikon. Kbhvn 1896.)

[2] Brevet publ. av *Weibull* a. a. sid. 43 f.

sanning inga obetydligheter. Utom något timmermansverk finna vi en Kristusfigur, sex evangelist- och apostlafigurer, tio kragstenar, tio kapitäl, två änglar, vingar, obelisker, m. m.

Räknar man så härtill andra arbeten av samma slag för vilka Statius och Kremberg redan fått likvid — Statius fick under åren 1610 och 1611 omkring 500 mark, Kremberg omkring 100 mark — kunna inga ansenliga arbeten återstå för Hendrik Könings räkning. Några snickarearbeten; skäl nog för oss att utesluta honom som medarbetare på altaret.

Altaret (Bild 50) består av två korintiska ordningar, en kanefor ordning och slutligen en översta uppsats. Det har kolossala dimensioner, ty det fyller hela den valvbåge framför vilken det är uppställt. Hela altaret vilar på en låg predella. Över denna ett bjälklag med starkt utkragad gesims. Därpå fyra korintiska kolonner, ställda rytmiskt framför tavlan. De bära ett klassiskt bjälklag och fortsätta genom detta i rullverkskonsoler, kolonnerna äro kopplade i övre bjälklaget. Kopplingen upphäves nästan åter i gesimsplattan, som över mittfältet springer fram nästan till sidostyckenas lodplan.

Därefter andra våningen, som har en ovanligt rik byggnad. De för ögat konstruktiva delarna äro de två korintiska kolonnerna, ställda på postament strax innanför de undre kolonnernas fortsättning. Dessa två kolonner jämte två av joniska pilastrar burna väldiga konsoler med korintiska kapitäl strax utanför undre innerkolonnerna bära ett framspringande bjälklag med samma gesims som det understa. Hela denna grupp skjuter ut från en bakgrund i undre tavelgrundens lodplan. Dess bjälklag — mittpartiets utom den stora gesimsen — bäres i sin yttersta kant av två de yttersta nedre kolonnerna fortsättande pilastrar med konsol och kapitäl. Detta bjälklag har på varje sida ett brutet gavelröste. För att göra sambandet mellan första och andra ordningen mera intimt, ja överhuvud möjligt, har man låtit de undre kolonnerna fortsättas i andra ordningen av på postament stående frifigurer, vilka tillika bilda ett rytmiskt inslag. Denna intermetterande konstruktionsprincip, som på det intimaste blandar ihop konstruktiva och dekorativa element, begagnas också i tredje ordningen. Bjälklaget bäres

av kaneforhermer innanför och mellan den underliggande våningens fyra mittbärare. Dessa fortsättas genom bjälklaget av rullverkskonsoler till postament, av vilka de innersta bära evangelisterna Lukas och Markus (vilka alltså stå mellan och framför hermerna och bliva ett slags nischfigurer), de yttre vaser. Slutligen följer över ett bjälklag den översta uppsatsen, som består av en kartusch, framför vars fält två konsolhermer bära en rundbåge.

Dekoration och konstruktion äro i detta altare av en intim samverkan (vi ha ovan för att göra dess konstruktion sannolik varit tvungna att inordna flera detaljer, som annars rätteligen borde beskrivits tillsammans med dekorationen). I sin helhet är emellertid dekorationen följande. Samtliga ordningarnas mittfält äro upptagna av målningar. Mellan kolonnerna har understa ordningen två figurer på postament, t. v. Moses med lagens tavlor, t. h. Johannes döparen med krucifix och svärd. De båda figurerna stå framför rundbågsnischer, ovanför vilka rika entablement sitta. Nischerna ha rikt rankverksornerade pilaster- och bågfriser. Andra ordningen har först de nämnda figurerna, vilka flankera sköldar med Kristian IV:s namnchiffer (ej den vanliga typen utan två sammanflätade C:n). De vänstra figurerna äro vildmännen från Danmarks riksvapen, de högra äro dygder. Själva sköldarna vila på en undersats av två delfiner, och flankeras av kvinnliga hermfigurer som smyga sig intill kartuschens kant. De slutas uppåt av ett krön med änglamask, voluter och eldkula. På tredje ordningen finnas de nämnda Lukas och Markus, på gavelröstena t. v. Matteus, t. h. Johannes med attribut. Hermernas figurdelar ha rika attribut. På uppsatsen stå som frifigurer vid kartuschens sidor Petrus och Paulus, och överst krönes altaret av en kartusch för att klinga ut i den uppståndne Kristus i mäktig rörelse.

Därmed ha vi nått slutet av den större figurdekorationen. Men altaret är dessutom prytt med en översvallande rikedom av ornamentala delar som i sig innehålla småfigurer. Första ordningen har stora vingar prydda av en kartusch. Deras silhuetter bildas av bevingade kvinnliga figurhermer med palmkvist i ena handen. Kartuschen prydes av reliefscener, t. v. Syndafallet, t. h. Herdarnas uppenbarelse. Högst upp på varje kartusch sitter en ängel med ett kors. Andra ordningen har två beslags- och fruktornerade

mindre vingar. Samtliga kolonnerna äro beklädda med rullverk och kartuscher. I dessas medaljonger relieffigurer. De två nedersta bjälklagen ha som nämnts konsoler och lister över och under kolonnerna. Även dessa äro ornerade med kartuscher som innehålla relieffigurer och masker. För övrigt är altaret översållat med ornament, mestadels förgyllt beslagsverk, på översta kartuschen frukthängen.

Altaret är rikt bemålat. Då den nuvarande målningen emellertid ej är ursprunglig, beskrives den ej. Dock har den gamla målningen säkerligen varit praktfull, om man skall döma av de stora kostnaderna. De voro nästan lika stora som för skulpturen. — Den nuvarande målningen förstör altarets verkan. Den består mestadels av kalla bronsfärger i smaklösa nyanser; det hela är så starkt, att varje tillfälle att på renässansens sätt betona vissa delar genom förgyllning är omöjligt. Vilken skillnad mellan den nuvarande och renässansens djupa varma färg, tunt struken på träet eller kritgrunden, med sparsamma förgyllningar och bronseringar.

Då Brunius om detta altare säger »att det i prålighet överträffar alla dylika konststycken i Skåne»,[1] har han från sin utgångspunkt otvivelaktigt rätt. Arbetet har nämligen en otvetydigt barock karaktär. De arkitektoniska lederna springa fram, draga sig tillbaka, rörelsen går mot höjden genom gavelrösten och obelisker, förstärkt av figurernas gester och hållning, ornament betäcka varje tom yta. Försöka vi närmare göra klart för oss vad som mer än detta allmänna intryck gör predikstolen barock, stå vi till en början villrådiga. Den dekorativa apparatens såväl figurer som ornament kunna var för sig icke anses som barocka. De äro ren renässans, sådan vi se den överallt på tidens arbeten. Det barocka ligger i kompositionen, i arkitekturens rörelse. Det går icke en rytm genom de olika delarna i detta altare, och den vanliga ytindelningen med framför en bakgrund ställda kolonner har icke använts. Varje kolonnordning har sin rytm, och den enas förstärker den andras.

I första ordningen ligger vilopunkten för ögat i mittavlans släta

[1] *Brunius*, Om renaissans- eller barockstilen, sid. 8.

yta; sidotravéerna med sina extra bjälklag och sina långt fram ställda figurer föra rörelsen skarpt åt sidorna. I andra ordningen äger motsatsen rum. Där springer mitten fram över det tillbakaliggande undre partiet, medan i stället sidorna ligga långt tillbaka. Rörelsen går mot mitten och framåt. Accentueringen av den framträdande mitten understrykes ytterligare genom att de innersta kolonnerna inte äro ställda i undre kolonnernas fortsättning utan innanför denna, medan den nödvändiga avslutningen uppåt av nedervåningens konstruktiva element får skötas av postament och frifigurer. Och slutligen räcker det ordningen krönande bjälklaget icke över ordningens hela bredd: sidorna avslutas av långt tillbakaliggande och obetydliga gavelrösten. Den tredje våningen är endast en avslutning av det hela. En plan yta, där den intermetterande stödanordningen väl endast betingats av hänsyn till det föregående. Den rörelse uppåt som påbörjats av gavlarna fortsättes dock av de fyra hermerna, såväl genom den i konsolform framspringande hermdelen som genom figurdelens rörelse. Den förras gestalt är möjligen omedveten, då den har sin förutsättning i skillnaden mellan väggen och det långt framspringande bjälklaget. Men också detta lugn är barockt. Ty det typiska för barocken är dissonansens upplösning uppåt, en lösning av den undre spänningen genom vila.

För att få ytterligare klarhet angående den påstådda rytmiska omväxlingen mellan första och andra våningen kunna vi granska de krönande bjälklagens anordning. I första våningens mitt äro arkitrav och fris helt enkelt borttagna — eller mera korrekt uttryckt: mittravéns bjälklag är delat i två delar, en bakre och undre, fris och arkitrav, och en främre och övre, tandsnitt och krönande gesims. Härigenom faller stark skuggа på den bakre delen och denna skjutes ännu längre bort än den i verkligheten är. I stället äro sidorna förstärkta genom extra bjälklag mellan huvudbjälklag och nisch. I andra våningen är däremot allt samlat över mitten.

Vi nämnde att Kronborgsdekorationen var influerad av Vredeman de Vries. Statius Otto har varierat den vredemanska stommen i västtysk anda. Hans hemstad har givit honom en stilprägel som han sedan bearbetar till självständighet. Visserligen var

han endast gesäll, då han kom till Helsingör, men han kunde dock varit så utlärd, att den nordvästtyska renässansens praktverk, Gert Suttmeiers och Albert von Soests Ratstube[1] i Lüneburgs rådhus, kunnat bestämma hans stil. Samma överväldigande rikedom, samma yppighet i detaljerna. Och framför allt gå dekorativa detaljer igen som annars äro ganska sällsynta. Så måste det genast frappera att Malmöaltarets översta hermer äro kaneforer, något för stilkretsen ytterst sällsynt. I Lüneburg finnas kaneforer. Bjälklagsanordning, ornamentdetaljerna och mycket annat återkomma på båda ställena. Oväsentligheter visserligen som var för sig inte äro tillräckliga kriterier för en stilkritik, men som tillsammans åtminstone kunna visa hän på en tydlig stilistisk gemenskap.

Med allt detta står Statius som en fullt självständig mästare. Det bästa beviset härför är själva kompositionen av altaret, som är fullt självständig, ja före sin tid. Ty i Tyskland har man på den tiden knappast hunnit till en medveten arkitektonisk barock i den dekorativa konsten.

Det finns sålunda inte mycket kvar av den lille konterfeijers okända schablon. Vi kunde redan av Hendrik Könings egna ord fått upplysning om att ändringar vidtagits. Han skriver nämligen i sitt kravbrev till Malmö magistrat, att altaret är färdigt »med merre och berre skabelon och arbed en den dene mine skabelon vduiszer», något som får tolkas så att icke blott dekorationen utan även strukturen ändrats. Med de tyska stilgemenskaperna för ögonen ligger det närmast till hands att anse Statius som schablonens omarbetare. Full visshet kan icke nås, ty vi sakna på säkra urkunder vilande arkitektoniskt jämförelsematerial. Men om ett — visserligen anonymt — altare visar Statius' dekoration och detaljer av Malmöaltarets arkitektur, kan man då ej ha rättighet att tillskriva Statius även den senare? I så fall skola vi endast en kort tid behöva vara i tvekan om Statius' roll i Malmö.

Fördelningen av arbetet på figurerna blir däremot en svårare sak. Det har hittills med stöd av Hendrik Könings brev till magistraten antagits, att Statius skulle ha gjort de där efter den första notisen »först haffuer Stadtz gjort Opstandelsen» uppräknade delarna, nämligen Petrus och Paulus, de fyra evangelisterna, två

[1] Se om dessa *Lübke-Haupt*, a. a. II sid. 316 ff. och Inventarium Hannover.

änglar, de två stora vingarna och detaljer. Kremberg skulle ha gjort de här icke nämnda Moses och Johannes döparen.[1] (Bild 52 och 53.) Antagandet kan icke utan vidare godtagas. Den omständigheten att Moses och Johannes icke äro uppräknade behöver inte tyda på att en annan än Statius skulle ha gjort dem. Då kunde också de två vildmännen frånkännas honom. Dessutom kan man inte tillmäta specifikationen för stor betydelse. Den upptager saker som Hendrik Köning förskotterat. Statius kan mycket väl ha fått betalning för de två figurerna direkt av magistraten. Till allt detta kommer att Moses och Johannes stilistiskt icke ha något att göra med Krembergs stil sådan vi skola lära känna den i andra arbeten.[2] Däremot överensstämma de med apostlar och evangelister.[3]

Statius har säkerligen utfört samtliga figurer på altaret, konsolerna och de stora vingarna. Det som återstår för Kremberg är ett allmänt medarbetarskap. En möjlighet finns också att han gjort vingarnas reliefscener, som ha hans stil. Då det övriga emellertid går mot Statius, måste denna förmodan utsägas med försiktighet.

Den främmande accent som inkommit i den skånska renässansdekorationen genom detta altare sträcker sig också till ornamentet. Vi möta helt nya arter och varianter. Det som först frapperar är intarsiamönstret i andra våningen. Detta är mycket sällsynt. Intarsia har hittills icke förekommit i Skåne och även på Kronborg begagnades den med den största sparsamhet. Först i Fredriksborgsdekorationen får den en allmännare användning. Däremot är den redan tidigt vanlig i Tyskland. — Vad vi kanske ännu

---

[1] *Weibull*, Bildhuggare, sid. 18 f.

[2] Se kap. IX.

[3] I en dagbok skrev jag för flera år sedan, vid början av mina studier i ämnet och under den uppfattningen att Kremberg verkligen gjort de bägge figurerna; »Kremberg har gjort figurerna så lika de andra som möjligt, olikheten ligger i ställningen, detaljerna överensstämma med Statius' stil. Det är knappast troligt att en träsnidare från den tiden så kunde lämpa sin stil efter en annan. Man kände knappast till någon ackommodation och fordrade den därför inte. Stilanpassningen är en modern företeelse.»

mera fästa oss vid är förekomsten av rankverk. Det är en överraskning att år 1611 möta detta renässansornament; det måste emellertid anmärkas att dess form är en helt individuell variation av det vanliga rankverket. Små och kantiga blad sitta tätt tillsammans på en stjälk som om de virats till en lövgirland. I stället för det schematiska rankverket från ungrenässansen har kommit ett nytt som om det också icke faktiskt är naturaliserat dock gör intryck av att vara det. Tredje bjälklaget har emellertid en mycket harmonisk schematisk rankbård som vi väl känna igen. Dessutom träffa vi för första gången — på nedersta bjälklaget — ett moreskt beslag. Slutligen lägga vi märke till genombrutna tunna konsoler och balusterformade lister, återigen en ny form, som avgjort visar mot Nordtyskland.

Trots det att så gott som varje fläck på altaret varit upptagen av ornament och trots den barocka arkitekturen ha dock ornamenten varit morfologiskt ren renässans. Kanske hänger detta samman med att även arkitekturen i detaljerna var renässans ehuru dess sammansättning blev barock. I en detalj har dock — mot vad som ovan sagts — barocken smugit sig in i ornamentet. De två namnchiffersköldarna framför andra våningen bäras av delfiner med kraftigt uttagna former som knappast äro möjliga i en ren renässans: de omgivas av voluter som ha broskverksrygg.

* * *

Dekorationen i Kronborgs slottskyrka — den enda som helhet ännu bevarade Kronborgsdekorationen — utfördes så vitt man vet under 1580-talet. Många av inredningsföremålen måste emellertid med säkerhet vara arbetade långt senare. Säkerligen hade de snickare och träsnidare som 1603 bildade eget skrå också under de följande åren fullt arbete på Kronborg med kompletterande arbeten. En verkstad fanns kvar, Kronborgsverkstaden, med Jesper Snedker i spetsen. Den hade en bestämd och enhetlig stil: ehuru icke alla arbeten på Kronborg eller i kyrkorna runt omkring kunna vara arbetade av Jesper Mattiesen, ha de alla kvar en sammanhållande verkstadsprägel från predikstolen i Olaikyrkan. Men stilen kunde ej stå helt stilla. Man märker detaljer som så småningom

vilja draga ifrån de andra till en ny stilfas, den som skall sätta sin prägel på Fredriksborgs dekoration.

Ett av dessa arbeten var den stora läktaren i Kronborgs slottskyrka. (Bild 54.) Den är icke daterad. Dess nedre del är ett vanligt bröstvärn. Över detta är den sluten och endast genombruten av tre bågöppningar mellan stycken av två hermer omkring en liten nisch med figur. Över allt detta vilar ett bjälklag. Bjälklaget bär en bågfyllning, som i mitten har två vildmän hållande danska vapnet och omkring dessa ett virrvarr av figurer, delfiner, rankverk, beslag, obelisker, vaser, en sannskyldig häxdans av groteska ornamentdelar. Denna ornamentrikedom förbereddes för övrigt redan i bjälklaget som hade mycket vackra groteska tvärfyllningar.

Det är klart att man måste anse Statius Otto som mästare för övre delen av denna läktare. Överensstämmelserna i stil med Malmöaltaret äro tillräckligt stora för att berättiga detta påstående. Detta gäller både figurer och ornament, för de senare kan man till och med tala om kongruens i vissa fall.

Även om Kronborgsläktaren utförts före Malmöresan, är dess stil senare än Malmöaltarets. Helhetsintrycket är rikare men heller inte så rent som i Malmö. Man kan trots all beundran för mästarens ornamentala fantasi inte värja sig för en viss känsla av överlastning. Men satt i sitt sammanhang med den övriga förvisso icke asketiska dekorationen i kyrkan kan det ha sitt befogande att låta denna kungliga läktare bli ännu praktfullare än våra vid borgarkonsten vanda ögon i början kunna tåla.

Det blir nu lätt att finna flera arbeten av Statius Otto. Den 1612 daterade altartavlan i Slangerup (Själland)[1] (Bild 51) är ehuru betydligt enklare än Malmötavlan utförd av samma hand. Såväl figurer som ornament och vissa arkitektoniska detaljer överensstämma. Kolonnbeklädnaden visar samma stil, ehuru kvinnofigurerna i Malmö i Slangerup utbytts mot putti. Kaneforhermerna äro desamma, anordningen av sidonischerna med extra bjälklag o. s. v. Ja, i denna tavla få vi det fasta beviset för att Statius Otto och ej Kremberg gjort Moses och Johannes i Malmö. Typer, dräkt- och

[1] Enl. *Jensen*, a. a. sid. 60, färdig 1611.

ansiktsbehandling överensstämma och framför allt den karaktäristiska statueringen av figurerna.

Slutligen finnes en grupp av arbeten som böra tillskrivas Statius Otto eller hans verkstad. Den kan grupperas omkring sitt förnämsta arbete, altartavlan i Tranebjergs kyrka på Själland, som enligt en kalkmålad inskrift på väggen är daterad 1615. De individuellt präglade nischfigurerna på denna altartavla likna dels de övre figurerna på Malmötavlan, dels föra de osökt tanken till fontänfiguren på Gammeltorv. Vad man särskilt vill lägga på minnet vid Tranebjergstavlan är den individualism som präglar allt från de stora figurerna till de groteskt förvridna maskerna. Detta i trots av att man kan misstänka, att flera händer arbetat på denna tavla.

Övriga arbeten i gruppen äro epitafier i Helsingör (dödsår 1602 och 1604?) och Århus (efter 1621) och predikstol i Onebjerg.[1]

Vi ha kunnat lägga märke till att altaret i Slangerup är utfört under Statius' Malmötid. Ehuru Statius var bosatt som borgare i Malmö, släppte han således icke sina förbindelser med Själland. Hans malmövistelse blev också helt kort. Redan år 1614 nämnes han på Fredriksborg. Den 6 maj d. å. skriver han nämligen kontrakt om att av eget virke för 1,400 daler utföra orgeln i Fredriksborgs slottskyrka.[2] Och det är icke otroligt, att han också utfört den präktiga dörren till slottskyrkan.[3]

Malmöaltaret skulle emellertid inte bliva hans enda skånska arbete.

I Hälsingborgs Mariakyrka finnes en 1615 daterad predikstol av praktfull karaktär. Den består av korg, trappa och baldakin. — Korgen har åttasidingens form med två fyrkantiga utsprång vid den pelares vägg som bär den. Dess vertikala indelning är den gängse: i sockel, fält och bjälklag, dock lägga vi märke till att sockeln

---

[1] Enl. upplysning i brev av Chr. Axel Jensen. Förf. ber här få uttrycka sin särskilda tacksamhet till d:r Jensen, då han först gjort författaren bekant med alla de arbeten som här kunnat tillskrivas Statius Otto.

[2] *Friis*, Samlinger, sid. 239. Nu nedbrunnen. Han kallas i kontraktet »Stats Otto Billedsnider i Malmø».

[3] Se avb. hos *Meldahl*, a. a. och *Becket*, Frederiksborg, sid. 145.

fått en utkragad gesims av samma form som Malmöaltarets undre bjälklag. Horisontalindelningen verkställes av tolv framför hörnen ställda joniska hermer, vilka uppbära det översta något förkroppade bjälklaget. De fortsättas, uppåt av förkroppningarna och volutkragar som bilda övergången till den kraftigt framspringande krönande gesimsen, nedåt genom ett motsvarande dekorationssystem. Korgen och vartdera utsprånget avslutas nedåt i stället för av kupor av med en rullverksknapp nedtill samlade »volutribbor». Varje fält har en rundbågad reliefscen. Under varje sida sitter ett understycke av rullverk. Gesimserna ha fyllningar av genombrutet rankverk, den undre i moresk beslagsteknik, den övre i arabesk form. Masker, fruktornament o. s. v. fullborda dekorationen. (Bild 56.)

Baldakinen har ovanligt stora dimensioner. Ljudplattan har traditionell form. Över dess mitt sticker en stam upp, från dess sidor gå fria s-volutribbor som icke söka sig till något naturligt fäste utan sammanhållas av en kring mittstammen lagd ring. Deras rörelse hejdas ett ögonblick av ett på deras mitt anbragt litet postament med en eldkula. Vid ribbornas baser rostvoluter med stora lejonmasker. Mellan dem över ljudplattans sidor rika överstycken, innehållande nischformiga öppningar med symboliska kvinnofigurer. Under plattan hänga understycken, bestående av en fågel och frukthängen. Plattans tak är en kasett. Mellan korg och baldakin sitter ett panelstycke, innehållande de kungliga vapnen och försett med broskverksartade sidostycken.

Trappan slutligen har ett panelräck, indelat av joniska hermer, vilkas kapitäl stå vinkelrätt med panelens bjälklag. Dörren till trappan har sina poster prydda med på dubbla, höga postament ställda joniska hermer. Dörren delas av ramar i två fält, av vilka det övre är rundbågat.[1]

Denna predikstol är utförd av Statius Otto.

Figurerna (Bild 57) överensstämma med Malmötavlans. De variera två typer, en skäggig och en skägglös, vilka kunna återfinnas bland Malmötavlans evangelister. Ehuru Hälsingborgsarbetena icke all-

[1] En fullständig beskrivning på denna predikstol, tyvärr i saknad av en tydlig terminologi, av *S. Wallin*, Hälsingborgs Mariakyrkas predikstol, (i Hälsingborgs stads minnesskrift, Hbg. 1913, sid. 237 ff.).

tid äro så fina att de giva vid handen heltigenom egenhändigt arbete kunna de ej härstamma från någon annan än Statius' verkstad. Vidare äro nischfigurerna på uppsatsen och änglamaskerna på volutkragarna lika med figurerna på kolonnbeklädnaden i Malmö. De övriga masktyperna visa till altartavlan i Tranebjerg, särskilt den mask som sitter över ett fält i trappdörren, en groteskt förvriden typ som avviker från vad vi annars äro vana att se, ja som nästan tagit steget till den tidiga floriska masktypen, masken bildad av onaturalistiska ornamentdetaljer. Att den allmänna uppbyggnaden och ett flertal dekorativa detaljer överensstämma med Statius' stil lär oss redan ett flyktigt betraktande.

Slutligen ha vi ännu en överensstämmelse, intarsian. Vi ha i Hälsingborg den rikaste intarsia icke blott i Skåne, vilket ej vill säga så mycket, utan också i Själland före Fredriksborg. Det praktfullaste är dörren. Med undantag av listverket är hela denna dörr betäckt av intarsia. Undre spegeln och ramen ha inläggning i ljust och mörkt trä i vanlig tysk moresk karaktär, men den övre bågen har friare mönster. (Bild 58.) Det är mångfärgat och naturalistiskt. Motivet är en vas ur vilken en rankstängel uppstiger. Från denna utgå grenar som bära blad och blommor. På grenarna sitta små fåglar och insekter. Färgerna äro gult, grönt och brunt. Förutom på dörren finnes intarsia å trappans sidopanel samt i fältens svicklar på bröstningen.

Man måste förvånas över att finna denna isolerade intarsia i Hälsingborg. Man har ingen annan förklaringsgrund till dess förekomst än att den kommit utifrån, från Fredriksborg eller från Tyskland. Det senare är ganska troligt, då predikstolen också har andra tyska drag.

Dess arkitektur är nämligen varken skånsk eller dansk, men tysk. Den visar närmast till några Lübeckska förebilder och särskilt till de av lübeckare gjorda predikstolarna i S. Georgskyrkan i Parchim (anonym, från 1580) och i S. Jörgen i Wismar (1607—1608 av Hans Böhle, Görries Quade och Jakob Regenfort).[1] Från den sista av dessa kan naturligtvis ej bliva tal om påverkan, då Statius 1607 sedan länge varit i Danmark utan om *släktskap*. Och även om detaljerna på den förra överensstämma, så är

[1] Jmfr *Inventarium Mecklenburg*, IV, sid. 436; II, sid. 87.

dock ej detta huvudsaken och behöver ej betyda inflytande utan från samma stilistiska grund härledd överensstämmelse i typ. Denna är det nya och för Skåne allenastående. Den kan knappast tydligt beskrivas, men den gör sig gällande som en bred trygghet över de arkitektoniska delarna; gesimser och hermer bliva tredimensionala till gränsen av barock. Helhetsprägeln är en uttalad horisontalism, något som också upprepas av den tunga, lågt sittande baldakinen. Denna horisontalism gör predikstolen mycket återhållsam i sin rörelse i motsats mot Malmöaltarets uttalade vertikalism. Endast små ansatser finnas i hermerna och deras utvecklade fortsättningar.

Denna predikstol har således bestyrkt de tyska drag vi förut förmodat hos Statius Otto. Han har genom dessa sina bägge arbeten i Skånes två största städer fört in ett nytt formspråk. Dess frikostighet med arkitektoniska former är iögonfallande, och dess slöseri med dekorationen går till det möjligas gräns. Men det blir aldrig kulturlöst, utan den hand som så lekande skurit alla dessa figurer, masker, kartuscher, moresker, rullverk, reliefer, har hela tiden suveränt förstått att hålla ett väl avvägt förhållande mellan de dekorativa formerna och deras arkitektoniska grund.

Med allt detta äro de båda verken oss något främmande. Vi sakna det tillbakadragna och förnäma i de tidigare skånska verken ur Tycho Brahes skola och vi tänka på att Statius Otto kom från ett land där mer än hos oss renässansen bestod i detaljernas lek på den pittoreska strukturen. Dock bildar Malmöaltaret skola. Ingen betydande visserligen, den består av andra rangs träsnidare, men tillräckligt markant för att göra sig gällande. En verkstad uppstår i Malmö som upptager och utvecklar mästarens formförråd. De arbeten av denna skola som hittills kunnat bestämmas äro: predikstolarna i Kävlinge gamla kyrka, i Stävie, i Reslöv och i Hammarlunda samt altaret i Hörby. De tre första arbetena äro odaterade, de två återstående från åren 1636 och 1632. Det är således en tidrymd av två decennier mellan Malmöaltaret och dessa, och även om de tre odaterade arbetena äro tidigare, måste dock mellantiden kunna utfyllas med ytterligare, ännu okända arbeten.

De tre första predikstolarna ha en med Hälsingborgsstolen överensstämmande konstruktion vad bröstningen beträffar. Kupan saknas däremot eller är obetydlig, och baldakinen är där den finnes i behåll mycket enkel.

Predikstolen i Kävlinge är den enklaste. Hermerna ha utbytts mot karyatider som stå på postament, formade som balusterprofiler. Sidofältens reliefer äro inramade av båge och balustrar med griphuvuden. Denna infattning saknas i Stäviestolen. Kapitälen likna här kaneforer.

Hammarlunda predikstol avviker från de andra genom att sockeln är rak; karyatiderna stå på från denna utgående konsoler. Arbetet är ej alltid sorgfälligt. Vi lägga vid detta arbete märke till ett överflöd av moreskt beslag och en relief som består av nästan runda småfigurer.

Altaret i Hörby (Bild 55) består av en stor ordning med uppsats. Ordningens mittparti skjuter långt fram. Altaret är till trängsel överfyllt av samma moreska beslag som i Hammarlunda. Både gesims, kolonnskaft och hermplintar ha fått ge plats åt ornamentet, som i sin förgyllning gör ett praktfullt intryck. Av särskilt intresse är en yttre ram omkring en mittavla. Denna har nämligen en bård av rankverk vari groteska element som hermer och vaser inflätats, säkerligen minnen från alabasteraltarnas dekoration. I figuranordningen lägga vi märke till ett tydligt barockt drag däri att två nischfigurer vid sidorna — motsvarande Moses och Johannes i Malmö — blivit större än de nischer framför vilka de ställts.

Den märkligaste detaljen i detta altare ligger emellertid i mittavlans relieframställning av Nattvarden. Bordet med Kristus och lärjungarna har ställts snett in i bilden, och denna för reliefen så svåra komposition har felfritt lösts av träsnidaren. Dessutom har en fullständig rumsillusion åstadkommits. Det synes icke ha existerat några svårigheter att placera de tretton figurerna i rummet, tvärtom har en nästan genreaktig frihet uppnåtts. Med undantag för Johannes Ganssogs relief i Lund torde det icke finnas en bättre lösning av uppgiften i den skånska renässansskulpturen.

Det kanske intressantaste arbetet är dock predikstolen i Reslöv. Den har en avvikelse från typen däri att relieferna utan bågbe-

täckning upptaga mittfälten utom en nedre list. Nedanför gesimsen hänga understycken med från Hälsingborg lånade former, men utvecklade till tydligt broskverk. — Särskilt måste vi dröja vid relieferna. Vi finna att även reliefbehandlingen utvecklats och ingalunda till det sämre. Tvärtom ha de tekniska fel, som i de tidigare arbetena förekommo, här bortarbetats. Kompositionernas huvuddrag äro de gamla, drivna till fulländning. Men själva reliefen har fått en helt annan karaktär. Den har blivit lägre och fått större figurer, med de konsekvenser detta medför, och dessutom har ett nytt drag inkommit, en strävan till en kalligrafisk stilisering. Denna framträder redan ehuru mindre distinkt i reliefens figurer, men utvecklas särskilt i de till spiralformigt skurna plattor förvandlade vaddmolnen från fordom. I kompositionens schema gå dessa reliefer stundom tillbaks till mäster Daniels predikstol — ännu ett bevis för deras proveniens. Dock ger sig ibland ett graciöst drag till känna som icke fanns i hans reliefer.

Om vi slutligen nämna Jost Ledeburs samt Jost och Anne Holtvigs epitafier (antagligen från 1630-talet) i Malmö Petrikyrka torde vi ha nått slutet av Statius Ottos inflytande i Skåne. Dessa senare stå t. o. m. så fria, att man endast kan tala om stilistisk gemenskap, ej om verkstadssammanhang.

De fyra år som den lüneburgske träsnidaren tillbragte som skåning avsatte således rik frukt. Och givetvis måste en var under en tid, då tendensen gick mot ett allt starkare pointerande av detaljen, intagas av denne mans frodiga formrikedom. Men han blev dock rotlös, och utvecklingen i de arbeten som fortsatte honom gick givet nedåt. Statius' altare var det mästerverk som icke kunde göras bättre. Och framför allt var Statius' konst till en viss grad utländsk konst.

Vi skola nu se hur en inhemsk bildhuggare utvecklar sin konst till mästerskap.

NIONDE KAPITLET.

JAKOB KREMBERG.

I.

Vid övergången från 15- till 1600-talet tycks i Lund ha existerat en träsnidareverkstad med okänd huvudmästare, vilken verkstad bevarat sitt minne till eftervärlden bl. a. genom en altartavla i den lilla bornholmska staden Aakirkeby. På altartavlan i dess kyrka står inskriften: »Capitulum Lundense Anno Domini 1600.» Vid en undersökning av det skånska materialet finna vi i Burlövs kyrka en altartavla som såväl i schema som till många detaljer överensstämmer med Aakirkebytavlan. Den är daterad 1598. Båda dessa tavlor föra oss i sin tur mot Lunds altares vingar, som således skulle ha uppstått ur denna säkerligen ganska mångsysselsatta lundaverkstad i slutet av 1500-talet.

Tillvaron av denna verkstad får ett speciellt intresse, emedan vi genom en jämförelse med urkundligt bestyrkta senare arbeten kunna uppställa den hypotesen, att en av dess medarbetare varit den senare berömde bildhuggaren Jakob Kremberg. Vi skulle alltså här ha stött på den miljö från vilken han utgår.

Altaret i Burlövs kyrka (Bild 59), av trä liksom alla i detta kapitel behandlade arbeten, reser sig över ett bord på en låg och smal predella och fyller hela den korbåge framför vilken det är ställt. Bordet får sina sidor prydda av hermer — dygder — på framsidan tre, på sidorna två. Mellan dessa sitta inskrifttavlor omgivna av rullverkskartuscher. Predellan betonas av en mycket kraftig gesims och är mindre än altarbordet. Själva tavlan är delad i två i formellt hänseende ganska löst förenade delar. Konstruktivt sett består den emellertid av tre ordningar, den nedersta med joniska hermer, den andra med nedtill rusticerade korintiska kolonner, den översta med överst beklädda och nedåt avsmalnande jonise-

rande kolonner.[1] Dekorativt och stilistiskt äro de två övre delarna så lika varandra och så lösligt förenade med nedre delen, att altaret gör intryck av att vara delat i två lika höga delar i stället för tre. Den nedre av dessa genomdrages av fem hermer. Övergången från plint till karyatid sker på mitten av höjden och är skarp och oförmedlad. Den betonas till yttermera visso av en list. Denna list understödes av lister på tavlan i mellanrummen mellan hermerna, så att man får intryck av att även nedre delen av altartavlan genom en sammanhängande list delas i två hälfter. Här ha nu uppkommit åtta små fält i två våningar. Vart och ett av dessa upptages av en rundbåge med fotlist — i övre våningen de redan omtalade listerna. Delen avslutas uppåt av ett kraftigt bjälklag, förkroppadt för hermernas skull, (liksom också de tre innersta hermerna förbereddes genom konsoler på predellans bjälklag och gesims).

Följa så andra och tredje våningarna. De äro betydligt smalare än nedre delen och bilda egentligen endast en uppsats till denna. Andra våningens tre kolonner fortsätta de inre hermerna, våningen har således endast halva nedre våningens bredd. De två fälten täckas av dubbla rundbågar. Tredje ordningen med två kolonner har hälften av andra ordningens bredd.

Dekorationen är rik. Sidorna prydas av vingar och övergången mellan våningarna göres mjukare genom voluter och krön. Vingarna innehålla en enkel tvålagskartusch som utsänder tre oflikade och ej genomskurna tungor. Kartuschen har en oval medaljong i mitten med en kvinnlig mask. Vingarnas konturer äro vanliga rullverksvoluter. Över huvudtavlans yttre fält stå som sköldar två tvålagskartuscher med Ulvstandska och Dresselbergska vapnen. Över de yttre hermerna stå två kvinnliga dygder, Tron på högra sidan, Måttligheten på den vänstra. Vinkeln mellan andra och tredje ordningarna fyllas av rika rullverksvoluter med fruktornament. En kartusch bildar slutkrönet.

Samtliga fält innehålla målningar med bibliska ämnen.

Altaret i Aakirkeby är mycket nära överensstämmande med Burlövsaltaret, varför en beskrivning ej är nödvändig.

Vi konstatera att dessa bägge arbeten visa samma stil som

[1] Samma kolonner i en på vinden förvarad dörr i samma kyrka.

vingarna på Lunds domkyrkas altare. Och vi gå att närmare söka inträngа i den stilistiska värld som gruppen bildar.

Med sin successiva avsmalning uppåt är Burlövsaltaret en variation av den additionstyp vi lärt känna i Hal.[1] Det betecknar sålunda ingen utvecklad typ, utan är i schemat tidig ungrenässans. Altaret står konstruktivt kvar i den tidigaste renässansens formschema, våning lagd på våning. Kännedom om det italienska ordningsschemat har ännu inte nått till dess mästare, eller inte kunnat tillämpas, ordningarna följa godtyckligt, jonisk—korintisk —joniserande. Däremot äro de dekorativa enskildheterna mycket utvecklade. Vi se det vanliga fenomenet upprepat: detaljformerna göra hastigare sitt intåg på jungfrulig mark än den dekorativa principen i dess helhet. Det konstruktiva ligger fjärran för de nordiska träsnidarna, vilket beror på intet annat än hela den nordiska renässansens trängtan till det omväxlande, oregelbundna och måleriska. — Det rent dekorativa är så mycket mer utvecklat. Vi fästa oss vid huvudvåningens mest utvecklade detaljer, hermerna och vingarna. De förras egendomliga karaktär, den stränga tudelningen, är ett drag från det samtida flamländska konsthantverket. Det förekommer ej så sällan, för att taga exempel från samma tid i ett skåp i Rijksmuseum i Amsterdam.[2] Underligt nog ha vi på samma skåp en annan detalj som nära överensstämmer med vårt altare, nämligen en av rankverk omgiven änglamask (i Burlöv tvärfyllning på altarbordet).

Vingarna ha redan i Burlöv nått den fulländning de få på mindre arbeten, och i vingarna på Lunds altare är en rikedom utvecklad som man knappast finner motsvarighet till på annat håll. Innan vingarna nått denna högrenässansform, ha de haft en lång utvecklingshistoria. De härröra ytterst ur den nordiska känslan av det nödvändiga i att ha en avslutning, en känsla som Cornelis Floris i sina »Endigungen» gav konstnärlig form åt. Under sengotiken kunna vi finna ett första tecken till vingarna i de förkrympta flyglarna. Sin renässansform få de troligen i s-voluterna på alabasteraltarna. Cornelis Floris gjorde emellertid föga åt den speciella

[1] Se ovan kap. II.

[2] *Vogelsang*, Katalog, n:r 85.

utveckling som förde till den form vi se i Lund och Burlöv. Orsaken var utan tvivel den att Floris' arbeten voro i sten, medan de detaljrika, allt mer utväxande altarvingarna fordrade ett lättare material för att överhuvudtaget kunna utföras.[1] De finnas i stället i stick hos mångfrestaren Vredeman de Vries, antydda i Architectura, färdiga i möbelsticken.

För att nu gå ännu längre i sökandet efter förebilder finna vi flamländska sådana i ännu en detalj, nämligen de kartuschsköldar som kröna huvudvåningen. Paul Vredeman de Vries' samling av möbelstick — Verscheyden Schrijnwerk — har i sin andra del pl. O 3 så gott som samma sköld. Denna stickserie utkom först 1630, men som bekant var den endast en kodifiering av en tradition och reproduktioner av den äldre Vredemans handteckningar. Övriga ornamentdetaljer ha de former som upprepas i tusenfaldiga flamländska och därmed besläktade arbeten.[2] Av större intresse är det beslagsornament, som pryder den inre panelen å Lundaaltarets vingar. Särskilt den vänstra övre vingen har ett ornament som, helt och hållet i saknad av de på andra ställen så talrikt förekommande spiralvoluterna, består av ändar av kartuschtungor, s-voluter samt smala naturaliserande om moresker erinrande band. Man kan visserligen inte kalla ornamentet moreskt, men moreskens princip att geometrisera rankverket samt ordna det till oändliga mönster förefinnes. Såvida icke tendensen varit den motsatta, att naturalisera det geometriska beslaget; vilketdera naturligtvis är omöjligt att avgöra. Utseendet av moresk har i alla händelser medvetet eller omedvetet uppnåtts. Ornamentet har släktingar på samtida möbler.[3]

Hur ha dessa färdiga renässansformer inkommit till Skåne? Genom ornamentstick, illustrerade böcker, bilderbiblar, importerade möbler, konstföremål som mattor, målningar eller annat? Eller genom inflyttade nederländare och tyskar? Den sista vägen

---

[1] Som redan anmärkts bör det betraktas som ett undantag att vingar av trä sattes på arbeten i sten. Förklaringen till vingarnas förekomst på Lunds altare ligger i att omkr. två decennier ligga emellan de bägge delarna.

[2] De nedåt avsmalnande kolonnerna äro direkta lån från Vredemans Caryatidum.

[3] Ex. i Nordiska museet och i Nationalmuseets anden Avdeling, Köpenhamn. Jmfr *Upmark,* Möbler i Nordiska museet.

är den naturligaste och har säkerligen använts. Nederländarna på Kronborg och Johannes Ganssog äro säkerligen de första uppslagsgivarna till renässansen i landsortens träsnideri. De illustrerade böckernas roll är säkerligen mindre, då de väl haft figurillustrationer men i mindre grad ornament. Dock ha titelplanscher, som t. ex. Jakob Bincks stick till Kristian III:s bibel, haft betydelse. Den gav den första aningen om det nya formspråk som höll på att uppstå ute i världen. Det viktigaste medlet har dock med all säkerhet varit de egentliga ornamentsticken. Och bland dessa i synnerhet de som kommo från Vredeman de Vries' hand. Alla författare enas i att tillskriva honom det största inflytandet just för träskulpturen. Den nederländsk-nordtysk-danska profana möbeln och kyrkomöbeln av trä har helt och hållet gått förbi Cornelis Floris och upptagit hans former sådana de förmedlades, bearbetades och förnyades av Vredeman. Dessa former ha sedan fått sin individuella prägel eller åtminstone sin skolstil genom att blandas med besläktade inhemska formelement. Härigenom uppstår en mer eller mindre självständig blandningsform, vilken sedan kan på egen hand utveckla sig, efter i allmänhet barocka stilprinciper. Denna popularisering av Florisformerna börjar redan med Vredemans tidigaste stickformer, hans grotesker[1] ha rullverk som mer överensstämma med gängse former i träskulpturen än Floris' ornament göra. I denna serie förekommo följande typer, som sedan allmänt upptagas: Inskrifttavla (plan en- och tvålagskartusch), bjälklag av speciell Vredemansform, rena beslag, antydan till konsolhermer.

Altaret i Burlöv har beslag som förete den största likhet med dessa stick. Att emellertid även andra förebilder finnas än nederländare, även mycket avlägsna, är klart. Jensen har uppdagat beröringen mellan en fyllning på en själländsk kista och ett stick i nederländskt manér av italienaren Battista Pitoni.[2] Om den mängd av ornamentstick, s. k. kunstbøger, som uppstod på 1500- och 1600-talen lämna katalogerna till vilken större ornamentsticksamling som helst besked.[3] Från teoretici som Schön, Hirschvogel, Stoer,

[1] *Berlinkatalogen* n:r 383.

[2] *Jensen*, a. a. sid. 18.

[3] Den fullständigaste och bästa Berlin-katalogen utg. 1793 av *Peter Jessen*.

Wenzel Jamnitzer, Lencker, Fuhrmann, Lautensack och ornamentstickarna Peter Flötner, Virgil Solis till författarna av de egentliga »konstböckerna» som voro den mest begagnade ledningen för hantverkarna, Hans Brosamer, Hans Sebald Beham, Heinrich Vogtherr, Jost Amman, Peter Quentell, Egenolff Guckeysen, Kramner för att endast nämna några tyskar ur högen.[1] Karaktäristiskt för dessa konstböcker är att det främmande däri starkt betonades, gotikens inhemska tradition hade försvunnit, importen hade efterträtt den. Man lägger också i många företal märke till att utgivaren betonar sin avsikt att lära menige man de nya formerna. Detta kunde endast ske med hjälp av teoretici som kände det nya och främmande. Man frestas att fördöma denna industri med ornamentstick. Med orätt, ty såtillvida som det var nödvändigt för alla småmästarna att lära känna de former varav de stora gjorde en tidsstil, ha de haft stor betydelse, emedan de gjorde receptionsprocessen kortare och möjliggjorde den tidigare inställelsen av den eventuellt följande egna utvecklingen. Ju mer materialet blir genomforskat, desto mer visar det sig att orsaken till den hastiga receptionen av renässansformer var ornamentsticken. Ja, man påstår t. o. m. att de genom sin spridning, genom sitt billiga pris o. s. v. bidragit mest till detta uppsving.[2] Är detta överdrift, kan man dock inte frångå, att till städer och länder dit renässansen jämförelsevis sent inkommit (som i Münster på grund av vederdöparna, Danmark och Skåne på grund av det avskilda läget) ornamentsticken varit orsaken till att dessa trakter snart kommit ur sin efterblivenhet.

Man får emellertid inte tro, att sticken slaviskt kopierades.

En författare, Albert Brinckmann, som ägnat ämnet speciell

---

[1] Erh. Schön, Unterweisung der Proportion und Stellung der Bossen. Nürnberg 1542. Hirschvogel, Geometrie, 1543. Lorenz Stoer, Perspektive, 1567. Jamnitzer, Perspektive, 1571. Val. Fuhrmann, Geometrie und Perspektive, 1599. Heinrich Lautensack, Goldschmied und Maler, o. s. v. 1618. Hans Brosamer, New Kunstbüchlein von mancherlei schönen Trinckgeschirren 1535. H. S. Beham, Kunst- und Lehrbüchlein Malen und Reissen zu lernen. Henrich Vogtherr, Eyn fremds und wunderbars Kunstbüchlein, 1538. Christ. Egenolff, Modelbuch aller Art, efter 1530 o. s. v. Närmare hos *Lübke-Haupt*, a. a. I., sid. 141 ff.

[2] *Grüter, J.*, Johann Kuper und die Holzschnitzereien der Ren. in Münster während des 16 Jahrh. Münster 1914, s. 1.

uppmärksamhet, har visserligen systematiskt påvisat deras stora betydelse som förebilder, men har också visat att de sällan helt kopierades.[1] Det enstaka sticket reproducerades nästan aldrig i sin helhet. Man tog kanske av ett helt stick endast en detalj och skapade det övriga fritt. Lusten till nyskapning var trots allt den härskande och »glädjen över ett självständigt arbete föredrogs framför bekvämligheten av en efterbildning».[2]

Man kan således i korthet uttala som omdöme om dessa schabloners roll, att de hade betydelse för utvecklingen på bredden, för stilens geografiska utbredning, för nybörjarnas famlande försök, men att de därutöver begagnades mera som vokabularier än som egentliga läroböcker. Redan de få arbeten vi här ha undersökt, visa riktigheten av detta påstående. Detaljer överensstämma, men sällan »ordagrant», och helhetstyperna ha så vitt vi kunnat finna — efter genomsökande av de flesta kända ornamentstick — trots sitt tidiga stadium inga förebilder i konstböckerna.

Vi moderna beröras mindre behagligt av detta slags lån. För oss berövas konstnären därigenom sin originalitet. För tidens människor stod saken annorlunda. Man lade då mindre vikt vid originaliteten än vid traditionen och den goda smaken. Därför behärska — vi skola nedan se exempel — samma motiv och stilformer decennier, ja släktled, och den enskilde mästaren står framför sin samtid inte genom sin uppfinningsrikedom utan genom sina händers bättre arbete. Vi ha vid betraktandet av dekorativ konst från denna tid att se mer till det duktiga och smakfulla utförandet, den fria variationen, än till det i modern mening originella. Vilken av dessa två egenskaper som är den värdefullaste, böra vi icke alltför hastigt avgöra, då vår dom lätt blir partisk. Vi böra se konsten efter dess egen tids fordringar och därför inte bli chockerade när vi se överensstämmelse mellan bladet i en »kunstbog» (bilderbog) och en relief eller ett ornament. Därför kan strängt taget frågan om ornamentstickets roll lämnas åsido som oväsentlig för konstverkets egentliga kvalitet. Ja, vi kunna knappast eller endast med största försiktighet av likheten

[1] *Albert Brinckmann*, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance, Strassburg 1907.

[2] *Brinckmann* a. a. s. 93.

mellan utfört arbete och stick döma om stilistisk släktskap åt ett visst bestämt håll, då som Brinckmann i sitt nämnda arbete påvisat, sticken trängde mycket långt över de konstnärliga förbindelsernas gränser och ofta mycket nyckfullt.[1]

Vid betraktandet av de figurliga beståndsdelarna på våra arbeten göra vi snart den upptäckten att Lunda-vingarna måste vara äldre än Burlövsaltaret. (Se bild 25.) Ornament och byggnad hade gjort motsatsen trolig. Men då figuren i sitt utförande visar en tydlig gradskillnad, ha vi däri ett säkrare kriterium än i skillnaden mellan ornamenten. Dessa ha ju för övrigt samma karaktär, att de i Lund äro mera utvecklade än i Burlöv kan bero på arbetenas olika omfång.

De på Lunda-vingarna ännu kvarsittande figurerna ha två lätt i ögonen fallande egenheter, den höga pannan, — ibland börjar håret inte förrän på hjässans högsta punkt — de jämnt välvda ögonbrynen och de nästan i pannans plan sittande ögonen. Och slutligen den ständigt lika anordningen av håret. Träsnidaren har uteslutande intresserat sig för det främre håret och endast skisserat det bakre. Det förra däremot består av en fläta som från pannan är virad tre à fyra gånger runt en något böjd vidja tills den faller ner i en lock på skuldran eller ryggen. Denna vidja kan ligga helt synlig, som på profilfigurerna på Lundavingarna, eller nästan dold, som i Jesus och Maria, och hårets omvirande kan vara mer eller mindre betonat, ständigt återkommer dock denna inramning av ansiktet genom i grupper samlade lockar som ha föga gemensamt med det övriga håret — eller med det ansikte, varav de äro en del. Genom denna anordning mister håret allt organiskt samband med huvudet, det går i en sträng oval från hjässa till kinder, följer inte den naturliga gränsen, det får kort sagt utseendet av en peruk.[2] Särskilt är detta fallet å de kvinnliga figurerna, Jesus har en något friare anordning; visserligen samma gräns, men lockarna börja först i höjd med öronen och bliva så naturligare.

[1] Jmfr ovan kap. I och *Pauli*, Die Skulpturen am Bremer Rathause.

[2] Denna anordning är icke ovanlig på tidens dekorativa skulptur, men aldrig så konsekvent som hos Kremberg.

Figurproblemet är renässansens vanliga schema.

I såväl Jesus och Mariafiguren (Bild 19 och 20) som de två fristående dygderna från Burlövsaltaret visar det sig att mästaren haft kännedom om kontraposto. Det ena benet är böjt; i Jesusfiguren är till och med en plint skjuten under foten. Men längre än till denna benställning har kontraposton inte hunnit. Man söker förgäves efter dess naturliga följd, den böjda bålen; kroppen står rak som en egyptisk frontalfigur. Endast ett undantag finnes: Måttligheten på Burlövsaltaret, men hennes kroppshållning har mer gemensamt med den gotiska tiden än med renässansen.

Jesus och Maria visa några stora tekniska brister i uppbyggnaden. Mariafigurens vänstra ben är ej förbundet med höften, utan utgår liksom från sidan av denna. Om stödbenets detaljer kan man ej döma, då det i senare tid är överarbetat. Kristusfigurens högra ben går nästan rakt in i livet. Vänstra benet (stödbenet) är — tydligen på grund av bristande förmåga — icke utarbetat i detaljerna. — Utförandet i allmänhet visar skarpa former utan övergång i varandra. Det finns ännu kvar något av återhållsamheten i altarets alabasterskulptur.

I Burlöv äro hermers och frifigurers ansikten ännu utan individuell särprägel, ja de visa ej ens försök till en närmare fysionomisk distinktion. Ögon, näsa och mun äro endast markerade i trät, men man har ej försökt sig på de finare övergångarna: haka, kinder och tinning t. ex. bilda en och samma kurva. Något mer utveckling visar Jesusfiguren, där tinning, kindben och naso-labialvecket äro utförda. Det sista kännetecknet slutligen hos Jesus och Maria, som gör ett antagande att de skulle vara de äldsta figurerna troligt, är den nämnda placeringen av ögonen. De sitta så långt fram att någon övergång mellan dem och pannan knappast existerar. Denna egendomlighet, som säkerligen ej haft annan orsak än bristande teknisk färdighet, är i Burlövsfigurerna nästan försvunnen.

Figurerna äro enligt stilens sed klädda i antikiserande dräkter. De kvinnliga ha närmast karaktären av en tunika som alltid har uppvikta ärmar och fyrkantig urringning med en bård. Denna går vid sidorna rakt och stöter på framsidans bård som i två bågar går över bröstet och slutar i tungor vid sidorna. Denna senare liknar närmast ett rullverksbeslag. Vid sidorna går den rakt ner

och stöter på framsidans bård som går över bröstet i två bågar. Vid hörnen bildas tungor. Mansdräkten är rikare. Den har en över ena axeln knäppt mantel, i rika veck lagd över bröst och liv och hopbunden kring midjan.

Till något senare tid än de nu beskrivna arbetena hör den lilla nischfigur av stucköverdragen ek som förr fanns på vänstra sidan av Lundaaltarets[1] sockel. (Bild 24.) Den är med säkerhet av samma hand som gjort Jesus och Maria. Vi träffa genast de angivna kännetecknen på stilen. Håret är likadant, den enda skillnaden är, att det här är ännu mer stiliserat. Spiraler bestående av två hårvalkar dra sig ytterst sirligt från hjässan ned till axeln, de få större diameter ju längre ner de komma, vilket inte var fallet på de förra figurerna. Ansiktstypen är densamma, ögonen dock mera i sitt naturliga läge. Dräkten lika, dock rikare; man lägger särskilt märke till en lång puff från skuldran till armhålan. — Den största skillnaden mellan denna figur och dess föregångare är emellertid den olika utvecklingen av kontraposten. Vi se här en antydan till verklig ponderation. Icke blott är kroppstyngden helt överflyttad till det stödjande benet och det böjda således i verklig mening »Spielbein», utan även bålen har helt anpassat sig efter benens rytmik så att jämnvikt i det närmaste uppkommit. Denna jämvikt finns visserligen även i en av Burlövsfigurerna, men är där blott statisk, i Lunda-figuren även rytmisk.

Det har ovan påstått, att Jakob Kremberg skulle ha tagit del i dessa arbeten, och särskilt gäller detta figurskulpturen. För att bevisa detta göra vi en sammanställning av arbetena till en serie, bestående av en profilmask å Lunda-vingarna, Jesus- och Mariafigurerna, de krönande figurerna på Burlövsaltaret, nischfiguren å Lundaaltaret och ett verk som med dokumentarisk säkerhet kan tillskrivas Kremberg. Vi välja för tydlighetens skull de två karyatiderna å handdukshållaren till dopfunten i Gårdstånga. (Bild 77.)

Att Burlövsfigurerna äro gjorda av samma hand som de i Gårdstånga märker man redan vid första anblicken. De äro — utvecklingen av fysionomi, kontroposto och teknik frånräknade — nästan till identitet lika. Vi få därmed dock intet bevis för Lunda-

[1] Lunds altares figurer n:r 18.

arbetena. Men om man betraktar dem i den kronologiska ordning, vari de ovan ställts, kan det ej råda tvivel att dessa fem grupper beteckna lika många stadier på en och samma mästares utvecklingsväg. I Lund ännu den trevande svennen, begåvad med en avsevärd dekorativ talang, som han ej fullt förmådde behärska i det mänskliga ansiktets former eller kroppens statuariska rytm. Redan i vingprofilerna ställvis en säkrare hand. I Burlövsfigurerna har han givit sig in på svårare problem, dock ännu så länge endast för att misslyckas, och i nischfiguren är han redan en man som fullt behärskar formerna. Vad han inte giver i denna skyggt tillbakadragna figur ligger säkerligen ej i ett inskränkt kunnande utan i den icke fullvuxna viljan. Figuren representerar ett ungdomsstadium, då Kremberg just hunnit bliva tekniskt färdig. De bägge karyatiderna i Gårdstånga ha trots ganska små skiljaktigheter från denna figur dock den obeskrivliga frihet i formen som endast tillhör den färdige mästaren och som är omisskännelig nog även då den endast får tränga fram i ett litet dekorativt träarbete. Vad vi finna gemensamt i alla dessa arbeten är utom de rent yttre likheterna en genomgående formkultur, som från början höjer Jakob Kremberg från den hantverksmässige träsnidaren till en konstnär, den endast tillfälligheten har förmenat att bliva ställd inför större uppgifter.

En sak frapperar: att finna en viss högrenässans redan i Jesus- och Mariafigurerna. Hur har Kremberg kommit till den? Vägen genom konstböckerna eller genom närmare exempel? Det senare är troligast, och man tar nog inte mycket fel om man i detta sammanhang nämner baldakinskulpturerna på Lunds domkyrkas predikstol. Predikstolen måste ha varit det stora monumentet över alla andra. Vi ha förut märkt att ornamentdetaljer på vingarna lånats från den, Krembergs träfigurer äro antagligen det andra lånet.

Nu kunna vi återgå till de odaterade arbetenas ålder. Det blir nu naturligt att ställa dem i den ordningen att Jesus och Maria samt vingarna arbetats före 1600, nischfigurerna några år efteråt. Den stora skillnaden i det allmänna stilintrycket mellan vingarna och de två figurerna betyder mindre. Den barocka karaktären fanns t. ex. i hög grad i kartuschfiguren »Voluptas» (n:r 21), men dess detaljer överensstämma med Marias.

II.

Den första kända uppgiften om Jakob Kremberg härrör från Malmöbildhuggaren Jörgen Steenhuggers boupptecknig den 29 dec. 1603.[1] Där heter det, »att Jacob Kremberg aff Lund fick alle konstyckerne, som wor 500, styckit offuirhofvit for ij sk., og der thil it egeschrinn, som samme konststycker i laa».[1] Att Kremberg kom att övertaga dessa konststycken, bland vilka säkerligen funnits ornament- och figurstick av tidens store, Floris, Vredeman och många andra, kan bevisa att han redan år 1603, långt innan vi med visshet kunna ens rita konturerna av hans konstnärliga verksamhet, var en man som hade bruk för denna massa av schabloner. Med andra ord, att han redan var en om inte berömd, så målmedveten man.

Säkerligen ha dessa blad haft den största betydelse för hans utveckling. Förut var han enligt vad vi kunnat finna en trevande ung man, som med de stora mästerverken i Lunds domkyrka omedelbart för ögonen försökte skaffa sig ett eget formförråd. År 1603 ser han sig plötsligt i besittning av ett halvt tusen schablonblad, kanske med utlandets högstil. Om en mognad av hans form nu inträffar är detta förklarligt. Ty om också förebilderna icke kunde föra varje form framåt, icke kunde göra en figurskulptur bättre t. ex., så kunde de vidga blicken för det hela. Det skulle således vara i arbetenas mognare anläggning, i en bättre komposition och i detaljernas bättre samklang med denna, som vi kunna vänta oss en utveckling hos Kremberg.

Det dröjer emellertid ända till 1609, innan vi få någon notis om honom i samband med ett arbete. Han måste då ha varit en man över 30 år och ha gjort flera arbeten, om vilka vi ännu icke känna någonting. Notisen står att finna i Gårdstånga kyrkas räkenskapsbok för åren 1590—1635[2] och lyder: »Giffuit Jakob Krainberg paa handen paa then preekestoll och alltertauffle, som fortingiit er XII mk.» År 1610 får han ytterligare förskott —

[1] I Malmö rådhusarkiv. Se *Weibull*, a. a. sid. 29.

[2] Tetrastichon ecclesie Gaarstange. Denna och följande arkivaliska uppgifter om Kremberg äro hämtade ur *Weibull*, a. a. 45—48.

80 mark — och 1612 flyttar Morten muremester bort den gamla altartavlan och Krembergs altartavla och predikstol uppsättas. Kremberg har själv tagit ut till Gårdstånga för att uppsätta den senare, att döma av en notis från år 1613. Det har emellertid varit svårt för församlingen att senare erlägga hela betalningen för Krembergs arbete, ty 1613 »haffuer velb. frv Ane (fru Anne Brahe, Sten Malteson Sehesteds efterlevande maka) louffuit att erlegge kierken igien till stole och anden kirckens nyttige bygning, naar den paa kircken foretages», och 1615 betalar hon över 1,000 mk bl. a. för predikstolen och altartavlan, »som hun allene vill bekoste». Detta bekräftas 1622: »saa haffuer den goede fru sellff bekostet allter och prædickestoel.»

Det stannade emellertid icke med dessa arbeten. Det har redan talats om stolar, 1615 får Kremberg 7 mk för »degne stoll, pullpetu och stolen derpaa saa och eenn funt» och 1619 får han ytterligare likvid för dessa saker. Det betydligaste och högst betalda härav var funten, vilken av Kremberg själv uppsattes 1621. Denna funt blev ej då helt färdig, ty 1628 får Kremberg resterande likvid som var förbehållet »itt stycke hand och skulle giøre ferdig, som bleff nu ferdigt».

Altaret i Gårdstånga (Bild 60) består av en korintisk ordning med mäktig sockel och bjälklag: På en predella reser sig en hög sockel, på denna tavlans huvuddel med fyra kolonner, däröver bjälklag och uppsatser. Sockel och huvudfält delas rytmiskt av de fyra kolonnerna, så att mittfältet får nästan dubbla bredden av sidofälten. Sockelns sidor äro framskjutande postament för de kopplade kolonnerna, bjälklaget fortlöper utan avbrott genom hela tavlans bredd. Övergången från predella till sockel sker genom två postament under inre kolonnerna och en gesims med fyra maskkonsoler. Uppsatserna äro tre: en i mitten, bestående av en stor tvålagskartusch med tungor och voluter varpå stå tre änglar, sidouppsatserna äro brutna gavlar. Vid tavlans sidor sitta vingar, deras höjd är lika med kolonnhöjden. Mellan kolonnerna stå på postament frifigurer, t. h. Paulus med svärdet, t. v. Petrus med nyckeln. Kolonnernas postament ha vartdera en kartusch, i dessas medaljonger som reliefbilder t. h. Matteus, t. v. Johannes; på gavel-

uppsatserna som halvliggande figurer t. h. Markus, t. v. Lukas. I mitten mellan kolonnerna är insatt en oljemålning, föreställande nattvarden och omramad av en rullverksram. Den övriga dekorationen består av rullverk, masker och vapensköldar. På sockeln lästes förr i förgylld skrift de danska instiftelseorden till nattvarden.[1] På bjälkverket nu svensk inskrift; detsamma i uppsatskartuschens medaljong.

På predellan följande inskrift:

»Anno 1612 Lod Erlig oc Welbyrdig Frü Ane Brahe, S. Stheen Maltesöns til Løberyd, bekoste at opsætte denne taffle, Gud til ære, oc det høiwerdige Sacramentis administration til en bepryd-delse: oc lod hun bekoste den at staffere. Anno 1616.»

Predikstolen (Bild 61) är sexkantig och överensstämmer till sitt dekorativa schema närmast med Hälsingsborgs predikstol. Skillnaden är den att Gårdstånga har vanlig kupa och att dess sockel endast består av en del, den framspringande gesimsen. Rent allmänt består skillnaden i en mindre plasticitet i Gårdstånga — gesimserna springa inte så långt fram — samt att Gårdstångastolen är mer vertikalt betonad än det horisontala Hälsingborgsarbetet. — Kupan har ribbor i hörnen. Då dess profil på ett ställe blir avbruten av en vågrät list avsätta dessa ribbor knoppar och fortsätta därefter återigen nedåt för att samlas i en stor knopp. Fälten mellan karyatiderna äro upptagna av rundbågsbetäckta relieffält. Relieferna innehålla: Dopets instiftande, Offret i templet, Pingstundret, Kristi uppenbarelse, Kopparormen och Kristus på korset, De sju ljusen.

I övrigt är korgen rikt dekorerad med ornament. Gesimsens undersida med beslagsverk, vid övergången från bröstning till kupa understycken av tvålagskartusch med änglamask, övre bjälklaget har tandsnitt och äggstav, sidofälten begränsas ytterst av en äggstavsram, under relieferna få rullverkstavlor med bibliska inskrifter plats, svicklarna ha rosetter.

Över korgen hänger en sexkantig baldakin. Denna består av en platta av vanlig form som på varje sida bär tvålagskartuscher med vapensköldar och voluter, samt understycken av kartuscher

[1] Se *Brunius*, Anteckningar s. 751.

med änglamasker. Dessutom i hörnen volutlister med änglamasker. Baldakinens tak är av samma typ som dess motsvarighet på predikstolen i Lunds domkyrka.

Till predikstolen leder en trappa. Uppgångens sida är delad av pilastrar. Nederst vid dörren en rullverksornerad volutherm. Korgens bägge bjälklag fortsätta. Dörren som leder till denna trappa är mycket rikt arbetad. Själva dörren har två speglar över varandra, den undre rektangulär, inåt med tandsnittsfris, den övre rundbågsbetäckt med kedjeornament. Utanför speglarna är dörren täckt av beslagsornament. Dörrposterna ha som stödfigurer Moses och Johannes. De äro ställda på socklar som bäras av konsol och pilaster i halva dörrens höjd. Dessa två figurer med stora joniska kapitäl bära ett entablement. Bjälklaget bär dels en frontongavel med en änglamask, dels en stor uppsats ovanför denna gavel. Denna uppsats är en stor kartusch i två lag med tungor, som i spiralvoluter gå ned till bjälklaget. Den innehåller en symbolisk relieframställning: Döden och djävulen liggande på gavelsidorna och uppbärande en sarkofag.[1] (Bild 65.) I övrigt innehåller uppsatsen i riklig mängd djur och ornament.

På väggen invid predikstolen är fäst en tavla med följande inskrift:

»A:o 1612 Lod Erlig oc welbyrdig Fru Anne Brahe S: Sten Maltesons til Løberyd opsette denne Predigestohl Gud Alsmägtig til ære. A:o 1616 Lod hun bekoste den at staffere. A:o 1755 blef den uppå kyrkians egen bekostnad åter Renoverad.»

Kyrkans funt, (Bild 62) höjd 93 cm., diameter 86 cm., är åttkantig. Skålen har lodräta sidor och bäres av ett kalkformat stöd — fot, tvådelad hals och skål — samt i hörnen av manliga och kvinnliga karyatider utan ordning, d. v. s. kapitälen sakna voluter. Allt detta står på en åttkantig plint. Skålen eller egentligen överdelen betonas i hörnen av konsolhermer som genom konsoler bära en gesims, ornerad med kedjeornament, tandsnitt och äggstav. Fälten mellan konsolerna ha relieftavlor, inramade av en pärlstav och ett slags fjällornament. Stödet och konsolhermerna äro beslagsornerade. Relieftavlorna föreställa: 1. Syndafloden, 2. Faraos undergång i Röda havet, 3. Omskärelsen, 4. Jesu dop, 5. Johannes'

[1] *Brunius*, Anteckningar, s. 752, kallar reliefen en framställning av förbundets ark.

dop, 6. Det kristna dopet, 7. Namans bad i Jordan, 8. tvålagskartusch med en symbolisk framställning, en orm, ett moln och en örn samt bokstäverna P. S. S. Över funten hänger i en vid väggen fästad galge en stor, rikt arbetad baldakin, den nedhänger från galgen genom en figur, Kristus med världsklotet. Själva baldakinen består underst av en gesims, liknande den motsvarande på predikstolen. På denna reser sig en tambur med rundbågsnischer i sidorna, framför hörnen kvinnliga hermer — dygder — utan ordning,[1] kapitälvoluterna ha ersatts av kuddar. Dessa bära med ett litet bjälklag kupolen, en låg byggnad i två avsatser, vars hörn äro betonade av rullverksobelisker — fortsättningen av hermerna — kanterna av lister. I tamburens nischer stå putti som frifigurer. Hermer och gesimser äro beslagsornerade.

Galgen har formen av en rätvinklig triangel, där den vågräta kateten är ett bjälklag och den lodräta samt hypotenusan försvinna under ett naturaliserat rullverk. Närmare bestämt är denna senare prydd av en mask- och beslagsprydd c-herm och strax under bjälklaget sitter ett griphuvud. Bjälklaget uppbär kartuschuppsats och — längst ut — frifigur. Det trekantiga mellanrummet mellan triangelsidorna är fyllt av ett gallerverk av små voluter.

Till funten hör också den redan nämnda, på väggen fästade handdukshållaren. (Bild 77.) Denna är byggd efter samma system som altaret. En mittavla med relieframställning av Kristi dop, omgiven av ett undre och ett övre bjälklag, förbundna genom vid sidorna ställda korintiska karyatider. De stå på postament utgörande maskprydda konsoler. Genom dessa är en stång trädd, på vilken handduken hänges. Sidorna ha vingar — tvålagskartuscher med änglamask i medaljongen och silhuett av c-volut. Undertill ett understycke, tvålagskartusch med volut, motsvarat av likadant men större överstycke. Beslagsornament.

Framför altaret står numera ett litet krucifix (höjd 75 cm., Bild 78) som är av Krembergs hand. Kristus har törnekrona om huvudet, hans hår faller i lockar ned över axlarna. Två fingrar äro böjda. Korset slutas uppåt av en kartusch i två lag. Den innehåller över varandra två molnkransar, i den nedre svävar en duva omgiven av en strålgloria.

[1] *Brunius*, Anteckningar sid. 752, uppgiver felaktigt kolonner.

Den läktare som Kremberg utförde i Gårdstånga kyrka finns ännu kvar, men är tyvärr så övermålad, att man föga kan döma om de ursprungliga formerna. Den genombrytes av arkadöppningar, vilkas arkivolter äro burna av brädtunna gripar med balusterprofil. Mellan dessa öppningar stå hermer. Liksom i Burlöv sker övergången mellan plint och figur tvärt och oförmedlat. Figurdelarna ha en egendomlig form i det att deras armar förkrympt och snotts ihop till spiraler. Hela läktaren är ornerad av beslag och ett moreskt plattsnitt. Både figuranordning och detta sista ornament äro för Kremberg nya.

Fru Anne lät i samband med Gårdstånga kyrkas restauration 1622 uppbygga ett gravkapell åt sig och sina efterkommande. Hon lät avskilja kapellet från kyrkan genom ett skrank. (Bild 68.) Detta som helt fyller öppningen mellan kor och kapell består av två delar, det egentliga skranket och ett bågöppningen fyllande tympanon. Skranket har på en fotlist en panel till halva sin höjd, därpå en av bågöppningar genombruten del. I skrankets mitt en dörr. Bågöppningarnas sidor bestå av konsolhermer, dörrens öppningar äro dubbla. Mellan öppningarna stå på konsoler vilande hermer, omväxlande manliga och kvinnliga. En sådan herm fanns också på panelens nedre del — för att utmärka dörren, som annars icke skulle märkas, då den icke sitter i skrankets mitt.

Över denna panel vilar ett bjälklag och över detta börjar bågfyllningen. Denna omgives av en längs bjälklag och valvbågar gående ram med Sten Maltesons och Anne Brahes trettiotvå anvapen. Själva fyllningen består av ett genombrutet grenverk, föreställande livets träd. I mitten växer upp ett tvåstammigt träd, vars bägge stammar slingra sig om varandra för att uppe i bågspetsen gå åt var sitt håll och förgrena sig i spiraler, sju på varje sida. Härigenom delas tympanon i två delar. Den vänstra skall symbolisera människans förnedring, den högra hennes återlösning genom Kristus. Det förra sker genom en framställning av syndafallet med Adam, Eva och ormen samt högst uppe i trädets krona ljusets ängel. Återlösningen åskådliggöres genom Kristus på korset med Johannes och Maria vid dess fot. — I varje grenspiral sitter en kvinna. De föreställa de sju dödssynderna och de sju kardinal-

dygderna. Framställningens dogmatiska syfte belyses för säkerhets skull genom på flera ställen anbragta bibliska inskrifter.[1]

Samtliga de nu beskrivna föremålen i Gårdstånga kyrka äro av ek och omålade. Dock kan man här och där se spår av vitt. Ursprungligen voro emellertid föremålen målade. Till stöd härför ha vi dels två inskrifttavlor på predikstol och altare, varest angives att Fru Anne Brahe 1616 lät bekosta deras staffering, dels ha vi för funten och läktaren två belägg: 1622 betalas likvid för staffering av funten till Knud Jensen och 1628 för funt och läktare till Jakob Contrafeijer.[2] Brunius talar om rullverksramen på altarets mittfält med »oljemålning och förgyllning.»[3] På funten äro alla figurerna »målade med bjärta färger», på skranket äro »figurerna och sköldarna med starka förgyllningar och bjärta färger anstrukna», skrankets arkitektur är av »omålad ek». Läktaren och predikstolen äro däremot »utan anstrykning».

Frågan om bemålningen av renässansens träsniderier är icke fullt klarlagd. Klart står genom kyrkoräkenskaper bevisat att stafferingen ej företogs omedelbart, i Gårdstånga 4 och 6 år efter det bildhuggarens arbete var färdigt. Det händer t. o. m. att årtionden förflyta innan målningen kommer till stånd.[4] Detta kan emellertid ofta bero på att målningen var så dyr, att församlingen icke hade råd att genast bekosta den. Men man vet också, att t. ex. världsliga möbler ofta icke alls målades. Orsaken härtill låg antagligen hos materialet, man ville låta den präktiga eken göra sin verkan. Man rev blott in det med vax och tonade.[5] Då man bemålade skulpturen, gjorde man det ofta till den grad att man förlorade känningen med materialet. I stället för att genom färgen blott höja dettas verkan[6] drog man sig ej för att simulera

---

[1] Då dessa nu äro ommålade och förändrade, återgivas de ej. De återfinnas hos *Brunius*, Anteckningar, sid. 754.

[2] *Weibull*, a. a. sid. 46.

[3] *Brunius*, a. a. sid. 751 f.

[4] Jmfr *Jensen*, a. a. sid. 20.

[5] *Vogelsang, W.* Holländische Möbel (1910) sid. 6.

[6] Jmfr om färgens ästetiska betydelse för renässansens träsnideri *Lübke-Haupt*, a. a. I, sid. 77.

andra material. Man imiterar marmor på kolonnerna. Detta lär för första gången ha förekommit fullt legitimt, nämligen vid skenarkitekturen på Filip II:s triumfbåge, men från denna upptages marmoreringen på arbeten som ej få simulera arkitektur. Möjligen har Gårdstånga altare varit prytt med den.[1]

Den typ som Johannes Kremberg begagnade för sitt altare i Gårdstånga avviker i väsentliga drag från dem vi förut ha gjort bekantskap med. Medan det tidiga altaret i Burlöv var ett additionsaltare och altaret i Malmö S:t Petri ett ordningsaltare av stor fulländning — för att nu inte tala om det arbete som låg Kremberg närmast, altaret i Lunds domkyrka — har Gårdstånga altartavla närmast formen av ett epitafium. Tänka vi oss dettas princip, en inskrifttavla som man med stigande renässansutveckling inramat med kolonner och bjälklag, ha vi en fullständig kongruens. Tavlan är också enligt dess inskrift ett slags votivföremål. Det uppsattes ju 'sakramentets administration till en beprydelse'. Ett altare med andra ord, som representerar en fullständigt ny fas i utvecklingen. Hittills ha vi kunnat följa en sammanhängande linje från gotik till renässans, med olika former visserligen, men av samma typ; med denna altartavla ha vi en ny typ, votivtavlan, vars yttersta förebild låg i det importerade alabasteraltaret. (Det är också betecknande att detta i äldre litteratur kallades epitafium.) Huruvida Gårdstångatavlan i verkligheten kan härledas direkt från alabasteraltaret må vara osagt, troligen är så icke fallet. En morfologiskt mera närliggande förebild, också den en votivtavla, är den typ som utvecklades för handdukshållaren över dopfunten. Till denna ha vi schablon hos Paul Vredeman de Vries i Verscheyden Schrijnwerk I 18, 19 och II r. Men vad Gårdstångatavlan har gemensamt med dessa förebilder är, det må än en gång betonas, endast själva typen. Dess till de konstruktiva detaljerna närmaste förebild är nedre våningen på Malmötavlan, dit också

[1] Frågan om bemålningen på renässansskulpturerna av trä fordrar en särskild behandling, som genom hopsamlande av sådant material där den ursprungliga bemålningen ännu bevarats kunde exakt ange de system och färger man begagnade. En monografisk behandling, vars titel lovar något dylikt — *J. Kuhn*, Die Bemalung der kirchlichen Möbeln u. Skulpturen — har tyvärr ej varit mig tillgänglig.

dekorativa detaljer som de två sockelrelieferna peka.[1] Inom dessa gränser torde tavlan vara en självständig skapelse av Kremberg, då den enligt vad inventarierna ge vid handen knappast tidigare förekommer i utlandet. Stilistiskt sedt är det en barockutveckling — om också de enskilda formerna äro ren renässans — att åt det lilla centralmotivet giva denna kolossala omgivning.

Predikstolens skillnad mot Lunds domkyrkas predikstol är uppenbar. En förenkling av schemat, bestående däri att Kremberg underlåtit tudelningen i bärande och buren del och i stället insatt ett enda illusoriskt bjälklag från vilket kupan helt enkelt passivt nedhänger. Visserligen också hela skillnaden mellan Lund och de allra flesta renässanspredikstolar såväl i Skåne som i utlandet. Denna typ av predikstolar vill icke illudera någon egen bärande kraft utan de vilja verka upphängda med sin ena sida vid väggen. Ästetiskt sett skänker den profilerade gesimsen ett intryck av målerisk barock som ytterligare förökas av karyatiderna och de djupt liggande relieferna. Denna måleriska verkan behöver icke vara betingad endast av tidsskillnaden mellan de båda verken utan också av materialet. Det ligger så nära till hands att i den lätthanterliga eken sträva efter en friare verkan, den infinner sig av sig själv mycket lättare än hos stenen. Emellertid har djupet helt säkert ej ursprungligen varit så stort som nu, det kunde delvis ha upphävts av stafferingen.

Om icke denna predikstol vore äldre än predikstolen i Hälsingborg skulle man vilja anse denna senare som Gårdstångastolens förebild. Ty att tänka motsatsen: att Statius Otto skulle ha lånat sin form från sin forne medarbetare Kremberg, vore för dristigt. Antagligen ha de bägge predikstolarna samma schema, och Gårdstångastolen har arbetats efter anvisningar som Kremberg fått av Statius. Den måste nämligen ha varit i arbete just under den tid då Kremberg var i Malmö, och vad vore då naturligare än att den yngre av de två bildhuggarna bett den äldre och erfarnare om råd. Detta förhållande vill emellertid ej säga att Kremberg även i detaljerna, i handens arbete styrts av Statius. Där är han sig själv.

[1] Jmfr ovan om Krembergs andel i Malmötavlan, kap. VIII.

Funten i Gårdstånga representerar höjdpunkten av typens utveckling. Den enkla skålen har utvecklats till en praktpjäs, buren av karyatider och konsolhermer med bjälklag, fyllningar och lister. Jämförd med de funtar av trä som i övrigt finnas i Skåne blir den ett arbete av största betydelse, ett omdöme som också vid en jämförelse med utlandet kan upprepas. Dess typ är visserligen icke självständig, då den torde härröra från funten i Malmö, men utförande och helhetsverkan göra den till ett arbete som man utan tvekan kan räkna till den kyrkliga träskulpturens förnämsta. Detta gäller kanske i ännu högre grad baldakinen. Som i typöversikten nämndes, begagnade man rörliga galgar att hissa upp locket med. Denna galge återgår i Gårdstånga, ehuru naturligtvis såväl galge som lock äro orörliga. Om själva baldakinen har sagts, att den har beröringspunkter med baldakinen på Lunds domkyrkas predikstol,[1] vari här endast kan instämmas. Och dock är ett studium av olikheterna i de båda arbetena lärorikt, emedan det på det klaraste sätt belyser skillnaden mellan den störste stenhuggaren och den störste träsnidaren i Skåne. I Lund ännu en jämförelsevis tung och massiv byggnad, klart dissocierad i konstruktiva och fyllande delar, där dekorationen spelade en mindre roll än arkitekturen. I Gårdstånga är allt dekoration. En smäcker paviljong som svävar i luften liksom utan tyngd; där ljuset leker från de graciösa hermerna in i de djupa små nischerna med deras koketta figurer; där bjälklag och konstruktiva delar nyckfullt blanda sig med dekorationen. Och dessutom allt översållat av ornament. Det finns icke en kvadratdecimeter, där icke ett rullverk eller en rosett smugit sig in. Dock är arbetet fritt från varje drag av överlastning. Mästaren har hållit sig inom det harmoniska uttryckets gränser. Men ett enda steg längre och han hade överskridit dem.

Det stycke av funten som Kremberg först 1628 lämnade är antagligen just denna baldakin. Dess stil är visserligen föga olika själva funtens, men dock i detaljerna — särskilt i nischfigurerna — tillräckligt skiljaktig för att göra antagandet sannolikt.

Det har redan sagts att skranket till fru Annes gravkapell var

[1] *Weibull*, Bildhuggare.

Krembergs intressantaste arbete i Gårdstånga kyrka. Detta gäller inte blott huvudarbetet, bågöppningens figurfyllning, utan också konstruktionen av det egentliga skranket. Denna är i sitt slag enastående. Trots sökande i de flesta inventarieförteckningar över utlandets kyrkor har dess motstycke icke kunnat uppletas. Som i kap. II nämndes ha skranken i sin genombrutna del kolonner, en regel som alltid följes och som övertagits från gotiken. Vanligen är också höjden på skrankets öppna del större än på dess panel. I Gårdstånga är förhållandet det motsatta, och — det viktigaste och originella — ljusöppningarna ha erhållits genom att slå in av konsolhermer burna rundbågar. Betonandet av det konstruktiva, som ju med dessa små konsoler är omöjligt, sker i stället genom mellan öppningarna ställda hermer. Genom denna konstruktion har intrycket av skranket som avslutning av ett rum bättre ernåtts än genom den traditionella typen.

Konstruktionen är Krembergs egen. Dock förtjänar det att påpekas, att samma system ett par gånger använts i Tyskland för annat ändamål. (I vindeltrappan i ett hus i Hamburg[1] har i stället för de vanliga balustrarna begagnats av konsolhermer burna rundbågsöppningar. Den enda skillnaden med Gårdstånga är att man i Hamburg som stödjande element har pilastrar. Ett annat exempel finns i en barocktrappa från Scheershof.[2])

Hur utvecklades Krembergs former och från vilken grund utgingo de?

Vi ha vid besvarandet av denna fråga att tänka på dels redan förhandenvarande inhemska verk, dels utländska förebilder. Av de förra ligga de tidiga arbetena i Burlöv och Lund närmast till hands. Det faller genast i ögonen, att de flesta ornamenten redan funnos i dessa arbeten. Där fanns kartuschen, där fanns rullverksramen, konsolhermen, det ordningslösa kapitälet och annat. Från Lunds domkyrkas predikstol togos dekorativa enskildheter, särskilt återkomma de karaktäristiska maskerna på bjälklaget på mot-

[1] Hause des Speersorts, Avb. hos *Brinckmann*, Das hamb. Museum f. Kunst u. Gewerbe. Hamb. 94. S. 93.

[2] I Flensburgs museum. Avb. hos *Sauerman* Alt-Schleswig-Holstein. Berlin 1912, s. 90.

svarande plats i Gårdstånga. Statius Ottos roll har redan omtalats. Men schablonerna till största delen av sina former har Kremberg fått direkt utifrån och som de flesta av hans samtida från Hans Vredeman de Vries. Redan om man bläddrar igenom dennes huvudverk Architectura har man den kodex Kremberg gått efter. Man finner alla ornamenten fullt utvecklade i typer som Kremberg endast föga varierar. Den direkta källan torde dock ha varit hans serier av möbelstick och andra ritningar sådana de kopierades i de 1630 av Paul Vredeman utgivna möbelserierna. Av därifrån hämtade former ha vi redan nämnt handdukshållaren till dopfunten. Vi kunna tillägga att skrankets profilhermer äro absolut lika med två hermer på en säng hos Paul Vredeman (pl. 9). I allmänhet torde Kremberg ha haft stick av profana möbler för ögonen och icke kyrkmöbler, vilket är betecknande för tidens anda. En sådan detalj t. ex. som konsolhermerna med lejonmaskar, vilka utbildas i pl. 8 och 9 av Hans Vredemans »Caryatidum» äro synnerligen allmänna på s. k. flandriska skåp och andra möbler från samma trakt, men utom hos Kremberg sällsynta på kyrkliga stick och möbler. Parallellerna kunde fortsättas i oändlighet, må det vara nog att med ovanstående exempel ha konstaterat sambandet.

Tanken att Vredemans former tagit omvägen över Tyskland bör med Malmöaltaret i tankarna ej vara alltför avlägsen. Men denna eventuella förbindelse har icke någon betydelse för vår uppfattning av Kremberg, ty den begränsar sig till enkelformerna, men gäller icke helheten. Visserligen förekomma här och där likheter mellan vissa partier som ej finnas hos Vredeman i Gårdstånga och Tyskland, men denna överensstämmelse kan vara helt tillfällig. Krembergs typer som helhet betraktade finnas varken i Mecklenburgs, Schleswig-Holsteins, Westfalens eller Hannovers kyrkliga möbler, de länder med vilka en förbindelse var tänkbar.

Och just i helhetsverkan ligger Krembergs styrka. Detaljerna voro andras, men den säkra stilkänsla varmed mästaren varierade dem och förenade dem till ett helt, var hans egen. Han har till skillnad från de flesta av sina samtida så levat sig in i konstböckernas former, att han slutligen behandlade dem suveränt och var sin egen herre så långt tidens villkor tillåto. På höjdpunkten av sin utveckling i Gårdstångaskulpturerna, är Kremberg icke längre

någon bearbetare av utländska stilformer utan en självständig mästare. Man kan då inte längre tala om inflytande, en rättare beteckning är härledning. — Man borde för övrigt alltid hålla dessa begrepp väl skilda. Inflytande är medveten kopia — den unga importkonsten stod under nederländskt inflytande — härledning är omedveten kopia. Den första konsten är nederländsk renässans i Skåne, ur den andra har utvecklat sig en skånsk renässanskonst, för vilken schablonen betyder föga, men det egna arbetet allt.

Utvecklingen av Krembergs figurstil går i en jämn linje utan några egentliga överraskningar. Tendensen går från den första ungdomens skygga tillbakadragenhet genom djärvare, mera »ausgelassene», ännu oharmoniska former för att på sistone i skrankets karyatider åter bliva lugnare. Skillnaden mellan de olika stadierna är emellertid ganska liten, beroende på tidens skygghet för originalitet. Utvecklingen beror säkerligen lika mycket på en medveten formvilja som på ett med tiden allt större herravälde över tekniken; konstviljans allt behärskande frambrytande blir dock tydligt först i skrankfigurerna. Av bildsnidaren blir en konstnär i modern bemärkelse.

Krembergs figurer ha uteslutande en dekorativ uppgift, de underordna sig den dekorativa helheten och ingå som detaljer i en arkitektur men påkalla icke självständigt någon uppmärksamhet. Deras konstruktionsschema är från början till slut kontraposton. Men den fullföljes aldrig konsekvent, den blir endast en mer och mer pointerad ställning hos det fria benet, — ett fullföljande av problemets lösning i bålens rytm försökes aldrig. Där det någon gång förekommer — i dopfuntens karyatider — kommer det mera vid sidan om. Något klander kan detta faktum ej ge anledning till, då mästaren ej satt sin uppgift så högt. Vad vi ha att fordra av dessa figurer är ju endast att de äro goda dekorationselement. Viktigare än kroppens rytm var att figurens detaljer flöto harmoniskt tillsammans, och detta uppnåddes genom klädedräktens veckanordning. Skillnaden mellan gotikens träskulptur och denna är således endast att ett nytt kompositionsschema inkommit som man icke bryr sig om att följa, skillnaden är med andra ord ingen alls. Hur föga kontraposton betyder för helhetsintrycket

och hur villkorligt den tillämpades, bevisar en jämförelse mellan apostlarna Lukas och Johannes på predikstolen. (Bild 63.) Johannes har ett mycket kraftigt böjt fritt ben, Lukas står, om man blott ser till fötterna, med lika tyngd på benen; ena benet är endast obetydligt böjt. Och dock är kontraposton i bålen hos Lukas större än hos Johannes. Då Kremberg i figurerna på funt och predikstolsdörr skjuter in en plint under det böjda benet har detta inte något inflytande på bålens rytm utan blir endast en anledning att mera barockt-måleriskt anordna kläderna. Dessa ha i huvudsak samma typ som de tidiga figurernas, veckbehandlingen naturligtvis rikare. Även fysionomierna äro genomgående desamma till sin typ, med tiden märkes dock en rikare detaljbehandling. En ny typ uppkommer vid några av de manliga karyatiderna till skranket i magra, rektangulära ansikten med kraftiga drag och tydligt utpräglade halsmuskler.

Kanske den största charmen av Krembergs figurer kommer av hans materialbehandling. Han har verklig formskönhet; materialet har förlorat sin tyngd och fått en graciös lätthet. Denna framträder naturligtvis särskilt i skulpturernas nuvarande skick, då träet står naket. Men även med färgen tunt påstruken över den matta kritgrunden torde de ha gjort samma intryck. Krembergs figurer äro avgjort måleriska. Materialet predisponerar härtill, vilket redan den sena gotiken insåg, då den med snidjärnet gjorde de stora motsatserna mellan ljus och mörker och därmed underlättade färgens uppgift. Kremberg fortsätter med samma teknik.

Krembergs reliefer stå som renässanskonst på ett högre plan än hans rundfigurer. De äro av två slag, måleriska och icke måleriska. De förra på predikstolen, de senare på funten (med undantag för reliefen det kristna dopet). De representera troligen icke olika utvecklingsstadier, maneren ha säkerligen begagnats uteslutande av dekorativa skäl. Predikstolen med rundfigurer i hörnen fordrade en kraftigare reliefverkan än dopfuntfälten, där hörnen betonas blott av hermer.

Det har sagts om några av predikstolsrelieferna att de visa perspektiva felaktigheter.[1] Detta må vara sant, men är betingat av kompositionen och ej härrörande ur teknisk oförmåga.

[1] *Weibull*, Bildhuggare.

Predikstolens reliefer ha nästan alla figurer i hög relief och en mycket kraftig skuggverkan. (Bild 63 och 64.) De gå inte ut på silhuettverkan, kompositionen saknar överhuvud centralpunkt.

Detta är däremot fallet med relieferna på funten. (Bild 66 och 67.) Vi behöva endast jämföra reliefen Kopparormen och Kristus på korset på predikstolen och Kristi dop på funten för att få klart för oss den stora skillnaden. På den förra en bisarr lek mellan ljus och skugga på hopgyttrade figurer, på den senare Kristus och Johannes i välberäknad silhuett mot bakgrunden. Insättandet av figurerna mot bakgrunden är på funten alltid lyckat, sällan på predikstolen, men också mindre behövligt på grund av reliefens art.

Härmed är Krembergs reliefstil i korthet karaktäriserad. Man får i allmänhet akta sig för att söka få ut allt för fina distinktioner. Man måste vid bedömandet av dessa arbeten komma ihåg att de äro hantverk, och om de också som sådana äro ovanligt förtjänstfulla, härstamma de dock från en person, av vilken vi åtminstone inte hittills sett annat än smakfulla variationer av ett redan förhandenvarande formförråd. Vi ha ej rättighet att förmoda annat om hans figurskulptur än att den är produkten av en naiv och omedelbar formtalang, som ännu icke nått upp till de högre formproblemens värld. En fläkt av den få vi först i hans skrankfyllning.

Vi nämnde vid beskrivningen ämnet för gaveluppsatsen över predikstolen: Döden och djävulen uppbärande en sarkofag. (Bild 65.) Vi se här förebudet till symbolismen i skrankets bågfyllning. Symbolen förekommer här första gången i den skånska eftermedeltida dekorativa konsten. I nederländska stick och skulpturer är den däremot icke ovanlig. Både hos Bos, Floris, Colyn och Vredeman förekommer pelikan och örn, den gammalkristliga symbolen för Kristus. I Königsbergs Albrektsgrav finnes en dödssymbol bestående av ett kranium, med vingar och timglas.[1] Döden och djävulen finns i fonden i samma gravvård: en Pietà med en stor likkista på knäna, i det så uppkommande korsets nedre del Döden och djävulen. I Dietterlins Architectura[2] finns en portal full med dödssymboler, döden och ett timglas överst. Formellt har

[1] Se *Hedicke*, Floris s. 54.

[2] Strassburg, 1594, 2:dra delen, pl. 58.

emellertid ingen av dessa symboler med Gårdstånga att göra. Man kan emellertid förmoda att han från dessa eller andra på den tiden eventuellt befintliga stick fått själva idén. Utförandet saknar ej groteska drag.

Den symboliska framställningen i skrankets bågfyllning (Bild 68 och 69) står ensam icke blott i Skånes dekorativa konst utan också i Nordens. Dess närmaste typologiska ursprung är det gotiska grenverket med figurer, men arten förekommer långt ner i romansk tid i italienska reliefer.[1] Det första renässansverket var antagligen fyllningarna i Adolf Dauhers högaltare i S. Annakyrkan i Annaberg jämnt 100 år tidigare än Krembergs arbete.[2]

Detta har i anordningen den första ungrenässansens halvt gotiska karaktär kvar. Är det möjligt att Kremberg haft i sin hand något hundraårigt stick?[3] Det är omöjligt att avgöra. Frånvaron av liknande arbeten i utlandet skulle göra detta till ett undantag. Men å andra sidan är framställningen så helt och hållet ny och för Kremberg främmande, att man icke under denna föga originella tid har rättighet att tänka på full egenhändighet.

I detaljbehandlingen ser man att mästaren helt gått upp i sin uppgift. Man märker en flödande rikedom i figurerna, man får en känsla av att inga svårigheter funnits, de gamla motiven övergivas och åter och åter nya komma in. I varje figur ett nytt rörelsetema. Trots detta en tillmätt knapphet som förhindrar detaljerna att taga överhanden och fogar samman de många till ett helt.

Slutligen en nyhet av viktigt slag. Kremberg, för vilken det hittills var omöjligt att organiskt förena ben och bål, är nu i de nakna Adam- och Evafigurerna på god väg att tillfredsställande lösa statueringsproblemet. De två figurerna äro verkliga renässansstatyer. Även om detta vore den enda vinsten av arbetet, skulle det vara nog. Men det har därtill visat oss att Kremberg var något mer än dekoratör. När han mot slutet av sin verksamhet

[1] Jmfr Jesse-rot-symbolen på de medeltida altarskåpen. Skranket kan ha sitt ursprung i inhemska gotiska altaren som Kremberg sett.

[2] Framställning av Kristi stamträd. Avb. hos *Lübke-Haupt*, a. a. II. sid. 378.

[3] Jesse-rot är ett icke ovanligt ämne just i ornamentsticken vid övergången till 1500-talet.

fick en uppgift som gick utanför de gängse typerna, ett tillfälle där han äntligen kunde skapa fritt från början till slut, fick hans person dimensioner, som vi endast ur den säkra formkänslan i hans övriga arbeten icke kunnat ana.

Arbetena i Gårdstånga äro Krembergs mest betydande. Hans verksamhet i Malmö har icke varit av sådan betydelse att den lämnat fullt säkra spår efter sig. Men dessutom äro Gårdstångaskulpturerna de enda dokumentariskt bestyrkta, som äro till vår tid bevarade. Vi ha visserligen ännu en uppgift om Kremberg, men de verk som denna gäller ha förstörts. — Enligt en notis i Burlövs kyrkas räkenskapsbok erhöll mästaren år 1616 honorar för kyrkans brudstol. Och år 1630 måste man bygga en ny läktare i kyrkan, och denna »bleff strax betingit i Lund» hos Jakob Kremberg. Den blev färdig 1631, då den uppsattes av Kremberg själv.[1]

Men de spillror av dessa arbeten, som ännu för ett decennium sedan funnos, äro nu helt försvunna. Endast en handskrift från 1729[2] ger oss några torftiga upplysningar om läktaren. Där står: »Brudestolen i kyrkan är med bildhuggeri men mycket förfallen. Därpå står 1617 —» och »På kyrkans läktare står frammantill de 12 apostlarnas skilderi; baktill på vänstra sidan står, att läktaren är byggd 1632.» Denna uppgift ger åtminstone en upplysning om läktarens typ. Denna är den för tiden vanliga och hade en nära granne och förebild i den år 1632 uppbyggda läktaren i Lunds domkyrka. Liknande läktare i Simrishamn, Broby, Raus och annorstädes. Typen är mer arkitektur än skulptur. De målade apostlarna inskränka skulpturarbetet till ornament, och karyatider eller hermer om sådana funnits.

III.

Men vad icke urkunder förmäla, yppar den jämförande stilistiska undersökningen. Vi kunna tillskriva Jakob Kremberg ett

[1] Meddelat av *Weibull*, Anteckningar till Skånes konsthistoria, sid. 103 f.

[2] I Engeströmska samlingen, Kungl. biblioteket. Jmfr *Weibull*.

ansenligt antal arbeten om vilkas mästare inga skriftliga uppgifter förtälja något. — Innan vi övergå till dessa böra emellertid några ord om egenhändigheten i hans arbeten förutskickas.

Man måste taga för givet att icke allt i skulpturerna är skuret av Kremberg själv. Med sina många uppgifter kunde han ej hinna med detta, vi måste förutsätta en verkstad med flera medhjälpare. Ornament och dekorativa detaljer ha skurits av lärlingar och i många rundfigurer skola vi möta en hårdare hand, mera klumpiga tunga former och brister i helhetsverkan som vi knappast kunna lägga Kremberg själv till last. Några skriftliga bevis på att Kremberg hade en större verkstad ha vi emellertid inte, vi se endast i räkenskaperna att en »sven» hjälpte honom vid uppsättandet av arbetena.

Men det är helt naturligt att en verkstad existerade, och en ganska stor sådan. Att bestämt skilja på mästare och gesäll är emellertid omöjligt. Så mycket tycks dock av Gårdstångaarbetena ha framgått, att ett område dit i allmänhet ingen främmande hand släpptes, var reliefen. Den har mästaren förbehållit sig själv.

Vi ha redan talat om några tidigare skulpturer som stå på gränsen mellan anonymt gesällarbete och självständiga verk. Ett arbete som till tiden står omedelbart efter dessa är en liten tavla som fordom troligen hängt vid dopfunten i Lunds domkyrka. (Bild 70.) Den har den för dylika tavlor vanliga formen. En relieftavla föreställande Kristi dop, omgiven av ram med bjälklag, karyatider, över-, under- och sidostycken.[1]

Ramen är defekt, karyatiderna äro borta och andra brister finnas. Den är mycket enkel, sidostyckena äro t. ex. endast ornerade med beslag. Även reliefen har lidit betänkligt av vanvård.

Tavlan är i motsats till sin make i Gårdstånga i högformat. Detta har medfört att kompositionen av figurscenen kommit att innehålla få figurer: endast Kristus, den döpande Johannes och två änglar (i Gårdstånga 8 figurer). Kompositionsschemat är emellertid detsamma, Kristus i Jordan, på stranden Johannes, några träd och klippor i bakgrunden och överst i bågen den Helige ande i en strålgloria. Under denna gloria en molnkrans, som i Lunda-

[1] Tavlan är nu delad mellan två museer. Reliefen i Lunds universitets hist. museum, ramen i Kulturhistoriska museet, Lund.

tavlan framträder tydligare än i Gårdstånga — orsakat av kompositionshänsyn: fyllandet av tomrummet över landskapsbakgrunden. I Gårdstånga var denna scen infattad i en oval ram, i Lund begränsas den av två beslagsornerade pilastrar och en rundbåge med två kransräckande genier i svicklarna.

Dopscenen är ovanligt väl komponerad, och mästaren har trots vissa svårigheter fått fram silhuetten av Kristusfiguren. Ett tecken på kompositionens medvetenhet är den omständigheten att de två pilastrarne luta inåt, varigenom rumsillusionen i hög grad förstärkes. Lutningen, som är något större i vänstra pilastern, tillåter Johannes döparen att stå delvis utanför ramen.

Reliefteknisk kunna vi göra vissa iakttagelser. I de runda delarna är i allmänhet även baksidan runt arbetad som i den måleriska reliefen. Kristus' och Johannes' huvud äro emellertid undantag. Där förenas det främre planet med bakgrunden genom ett snett inåt gående plan. I detta senare plan, som blir relativt för stort, ha bakre ansiktshalvans drag blivit lätt antydda och därigenom uppnåtts att ansiktena sedda i fjärdedels face synas som rundplastik.

Landskapet i bakgrunden är utfört i en målerisk teknik, med plattskurna detaljer som kasta skarpa skuggor. Dessa ge dock ej bakgrunden en för reliefen skadlig karaktär, utan gå tillsammans med skuggverkan på de nästan runda figurerna. — Ramen förstärker sin uppgift även med andra medel än de sneda sidorna. Pilastrarnas och bågarnas innersidor äro nämligen ej naturalistiskt ställda, utan gå snett inåt som ramlister, varefter de strax intill bakgrunden få en skarp kant genom att åter vika av mot yttre randen och bakåt. Härigenom uppkommer genom skuggverkan en extra ram.

Det morfologiska beviset för att denna relief utgått från Krembergs hand måste gå en indirekt väg. På grund av skador särskilt på ansiktena kan den nämligen ej jämföras med Gårdstångafigurerna. Däremot överensstämma figurerna i detaljbehandlingen med de bägge tidiga figurerna Maria och Johannes i Lunds domkyrka. Då dessutom det stilistiska helhetsintrycket går mot Kremberg, torde arbetet med fullt fog kunna tillskrivas honom. Datering 1600-talets början.

I Hörs kyrka finnes en enligt uppgift 1603 daterad predikstol.[1] (Bild 71.) Stilen på såväl karyatider som andra dekorativa detaljer hänvisar både bakåt till Burlöv och framåt till Gårdstånga dopfunt.

Predikstolen vilar på en räfflad kolonn. Från denna uppstiga radialt konsoler, vilka bära korgens bröstning. Dennas sockel är rak, hörnens karyatider stå på från sockeln utgående konsoler. Övre bjälklaget är konstruktivt sett oförkroppat; det skjuter långt utöver sidofälten. Men hörnen betonas dock av tunna dekorativa lister med volutkonsoler under den krönande gesimsen. Karyatiderna äro kvinnliga dygder och ha korintiska kapitäl med kudde. Dekorationen är ovanligt rik. Sidorna ha reliefer som föreställa Abrahams offer, Maria bebådelse, Herdarnas tillbedjan, Nattvarden och Korsfästelsen. Alla konsoler ha masker, sockeln tvålagskartuscher med masker. Desamma sitta som understycken mellan de bärande stora konsolerna, under och innanför dessa sitta slutligen tvålagskartuscher med mittdiamant. Rik beslagsornering. Relieferna sitta i ovaler och svicklarna uppfyllas av rullverk som ge fälten sken av att vara kartuscher.

Förut fanns en baldakin samt trappa med dörr. På denna senare stod årtalet. Predikstolen var rikt målad och förgylld. Den ursprungliga målningen var ännu 1747 orubbad och oskadad. Numera är eken naken.

Predikstolens typ är en helt annan än de vi hittills gjort bekantskap med. Hittills har korgen nedåt avslutats av en kupa, som — även där så ej i verkligheten varit fallet — givit illusionen av hängande predikstol. Här närma vi oss Herzogenbuschtypen, med S:a Crocetypens konstruktiva kupa! En typ som ästetiskt är mera tilltalande, emedan den inte förebär mer än det faktiska.

I karyatiderna möter oss den mest graciösa krembergska typen. Burlövsfigurerna förädlade av en mognare vilja och ett större tekniskt kunnande. Rytmen är ännu lika långsam som i de två Lundafigurerna, kontraposton nästan omärklig: i vissa figurer är den enda rörelsen det ena benets framsättande. Ena armen faller ned längs sidan, den andra är böjd till rät vinkel men smyger sig tätt till figuren. Kläderna falla i mjuka genomskinliga veck,

[1] Handskrift från 1747 i *Engeströmska samlingen* (B. VIII, 2), *Brunius*, Renaissans- eller barockstilen, sid. 192.

en till blocket väl begränsad figurtyp sålunda. Ansiktena ännu något stela och livlösa. Behandlingen av materialet mycket god.

Relieferna (Bild 73) äro samtliga mycket låga, en taktisk perspektivisk relief. Man frapperas av den goda rumsbehandlingen, men denna har säkerligen varit Krembergs starka sida. De perspektiviska svårigheterna ha övervunnits med lätthet, och de speciella reliefproblemen, planens förening med varandra, silhuettverkan, skenbart utan möda övervunnits. Dessa reliefer tillhöra det bästa som i sitt slag skapats i Danmark, ja fråga är om de överhuvud uppnåtts i den besläktade konsten. Även där mästaren ger sig in på för reliefen så otacksamma uppgifter som framställandet av en vanlig rumsinteriör, lyckas han. Så i scenen Maria bebådelse, där dock ännu vissa accessoirer som fått för stor plats stöta ögat, varjämte han här icke förmått att på bästa sätt betona de handlande figurerna. För rumsillusionens skull har han skjutit dessa åt sidorna, men därigenom händer det — även på grund av en på fondväggen placerad stor blomkruka — att figurerna, Maria och ängeln, skiljas åt till två skilda grupper utan nämnvärt samband. (Den hand Maria sträcker ut mot ängeln dödas nämligen av horisontallinjen i fonden.) Dessa anmärkningar bortfalla helt beträffande den andra rumsreliefen, Nattvarden. Förebilden är väl reliefen på Lunds predikstol, men vilken skillnad. Problemet har visserligen förenklats något genom att den heliga församlingen skjutits från reliefförgrunden in i rummet, men just härigenom har också en större klarhet uppnåtts. Renässansgården är inte längre kuliss åt figurerna, utan ram åt dem, de äro en del av ett verkligt rum. Vad detaljerna och den dramatiska skildringskonsten beträffar, står Hör-reliefen efter sin förebild, som lösning av ett rumsproblem är den överlägsen. Om de övriga relieferna är härutöver intet särskilt att anmärka.

Om samtliga gäller, att perspektivet vunnits utan att konstnären behövt tillgripa ett extra förgrundsplan (som i den vanliga barocka reliefen). De stå på den rena Donatello-reliefens stilistiska ståndpunkt, vilket är så mycket märkligare som de måste ha utgått från barocka reliefer och således betyda en rening i reliefteknisk avseende.

Predikstolen som helhet är ren renässans och står som sådan

ensam i den nordiska träskulpturen. Det har inkommit en fläkt av sydländsk förfining, som man kan finna motstycke till i en del nordtyska praktmöbler från 1600-talets första år, men som i den kyrkliga konsten är allenastående och säkerligen Krembergs självständiga skapelse.

Två predikstolar av nästan ordagrant samma typ som Hörstolen äro de i Löderup och Hörup. I Hörup är arbetet tydligt verkstadsarbete, och det är troligt att stolen blivit beställd som kopia efter Löderups predikstol.

I nära släktskap med denna predikstol står predikstolen i Anderslövs kyrka (Bild 72.) Typen går åter till Gårdstångatypen. Enda skillnaden är att den står på en kolonn och att de understycken som i Gårdstånga sutto under gesimsen här sitta vid övergången från kupa till kolonn. Sidorna ha relieffält inom ovala ramar med änglamasker i svicklarna.

Karyatiderna ha lämnat den renässanskaraktär som de hade i Hör. Blocket har sprängts. Det ena benet har ställts på en plint, den aktiva armen har lösgjorts från kroppen och agerar fritt. Och slutligen — en ej oviktig skillnad — kapitälen ha till halva sitt djup ryckt framför det bjälklag de uppbära. Dock stå de ännu — ehuru det avgörande steget mot barocken tagits — närmare Hör än Gårdstånga. Den största överensstämmelsen med Hör-stolen visa relieferna. Intressantast som jämförelse är kanske en lösryckt relieftavla, troligen föreställande Pingstundret[1] (Bild 74.) Scenen är ett rum med fond- och sidoväggarna i renässansdekorering — arkadmotiv. Figurerna äro enkelt och överskådligt ordnade i två rader med centrum i den läsande kvinnan. Över figurerna svävar den Helige ande i en strålgloria. För gruppens slutenhet sörja dels tre vid vardera sidan lodrätt över varandra ordnade figurer, dels behandlingen av rummet. Sidoväggarnas arkadfält äro nämligen absolut bredare än fondväggens och deras pilastrar icke raka utan i sin övre del parallella med bågen. Genom denna avvikelse förhindras det intryck av kuliss, vilket otvivelaktigt skulle ha uppstått, om rummet kon-

[1] Visades på utst. f. kyrkl. konst i Malmö. Kat. n:r 133. Den tolkades där till »sannolikt Maria i templet».

struerats perspektiviskt korrekt. Det är andra gången vi hos Kremberg möta denna avvikelse — från det konstruktivt riktiga till det goda rumsintrycket. Detta förhållande kommer oss att sätta reliefen i Anderslöv högre än den i Hör. (Denna senare var antagligen gjord efter schablon — se den genom ett hål i taket nedsvävande Helige ande, ett italienskt drag, som säkerligen icke har Kremberg själv till upphovsman.)

Anderlövs predikstol framträder nu i stympat skick. En modern fritrappa leder upp till den och den saknar baldakin. På utställningen för kyrklig konst i Malmö fanns utom den nämnda relieftavlan ett överstycke till predikstolens dörr (Bild 75; katalog n:r 132). En tvålagskartusch i vars medaljong fanns en relief, föreställande scenen med kopparormen. Den kröntes av en frifigur, Rättvisan, av samma karaktär som karyatiderna. Kartuschen är Krembergs vanliga. Om reliefen kan sägas detsamma som om predikstolen. Den är i sitt lilla format mycket god.

Då denna predikstol visar ett senare utvecklingsskede än stolen i Hör, sättes dess antagliga tillverkningsår till 1605.

På Qvesarum finnas förvarade fyra dekorativa figurer vilka nära överensstämma med en av typerna i Anderslövs friskulpturer, den magre Markus med högt upplyftat ben, utmärglat ansikte och uppåt nästan till en spets avsmalnande huvud. Möjligen ha de stått som karyatider på Anderslövs predikstol innan den stympades, möjligen komma de från ett tredje numera okänt och rivet verk av Kremberg.

Predikstolen i Holmby kan föras till Kremberg.

Typen är Gårdstånga. Enda olikheten är en betydligt enklare ornering, samt att kapitälen icke förkroppas över arkitraven, utan fortsättas av en över denna anbragt hörnkonsol.

Predikstolen är ej så klar i sina detaljer som vi hade rätt att vänta av ett arbete av Kremberg.

Reliefen är den högfiguriga i Gårdstånga, men ej klart behandlad, figurerna stå bl. a. utan relation till bakgrunden. Reliefen är gjord på ett hantverksmässigt sätt med ett alltid snett inåtgående, absolut rakt förgrundsplan på vilket figurerna stå som på en scen.

En viss likhet med mäster Daniels relief gör sig gällande. I frifigurerna är att märka den slapphet, varmed de äro gjorda. Inga former äro helt uttagna. Krembergs skarpt utpräglade typer känna vi endast med svårighet igen.

Antagligen är predikstolen ett verkstadsarbete, som utförts för att skaffa Holmby kyrka samma predikstol som dess moderkyrka. Predikstolen sitter nu på skeppets nordöstra kortvägg. Den är vitmålad, dess baldakin är modern och den gamla uppgången är undankastad.

Denna uppgång hade en dörr som överensstämde med Gårdstångadörren. Detta gäller också överstycket, en symbolisk gaveluppsats, ja skillnaden ligger endast i några detaljer, som att frontongavel saknas och att figurgrupperingen är något förändrad.[1]

Även de på Malmöutställningen utställda resterna av Holmby gamla altare äro av Kremberg och samtidiga med altartavlan i Gårdstånga. Vissa figurer tyda på gesällarbete. Och slutligen överensstämmer också den ännu bevarade dopfunten i samma kyrka med dopfunten i Gårdstånga. Även en nu defekt handdukshållare hängde förr i kyrkan.[2] Den är så gott som kopierad efter sitt motstycke i Gårdstånga. Konstruktionen är otydligare, så är karyatidernas förkroppning dold av änglamasker. Reliefscenen är omvänd.[3]

Utom dessa arbeten finnas ännu kvar spillror av bänkdörrar och en läktarbröstning, som härröra från Krembergs verkstad.[4] Läktaren (Bild 76) har intresse emedan den visar oss ett av de få bevarade arbeten i denna art. Den överensstämmer med Gårdstångaläktaren. Bänkramarna ha vanlig form. En sockel varifrån lejonmaskförsedda konsoler uppsända joniska hermer som bära ett bjälklag. Mellan dessa rundbågade, marmorerade blindnischer. Av karyatiderna finnas två på sina platser, Tron och Barmhärtigheten. En tredje, Freden, är lös och insatt i blindnischen.

[1] Utställd på Malmöutställningen, katalog n:r 128.

[2] Dessa skulpturer från Holmby förvaras nu i Lunds universitets historiska museum.

[3] Då i Malmökatalogen säges att stången för handduken mellan nedre bjälklagets konsoler är insatt i nyare tider är detta antagligen ett misstag. Tavlan gjordes från början till handdukshållare och återgår som ovan nämnts till en schablon av Vredeman.

[4] Malmökatalogen n:r 129, 131.

Altartavlan i Hör har en egendomlig form.

På en mycket hög predella stå fyra kolonner på postament, utan övergång av egentlig sockel. De vila på som konsoler anbragta änglamasker. Kolonnerna bära ett bjälklag med starkt utsvängd gesims. På bjälklaget står en uppsats av två karyatider som omgiva en inskrifttavla och bära ett bjälklag med en frontongavel. Bakom de två mittkolonnerna få två hermer plats, i de uppkommande tre fälten på huvudstycket sitter i mitten en tavla med Korsfästelsen i relief, vid sidorna Petrus och Paulus på konsoler. De två karyatiderna på uppsatsen äro Moses och Johannes. Vingar av vanlig form men på kanten krönta av liggande figurer, Matteus och Johannes, pryda sidorna. Uppsatsens sidor ha vanliga voluter, också de krönta av evangelisterna Markus och Lukas. På gaveln två liggande Putti, i gavelfältet Kristian IV:s namnchiffer. Vanlig beslagsornering, huvudordningens rektangulära fält och predellans fält inramas av äggstavar.

De morfologiska detaljerna på denna altartavla visa otvetydigt på Kremberg eller hans verkstad. Men däremot är konstruktionen oss fullkomligt främmande.

I en handskrift från 1747 i Engeströmska samlingen står följande notis: »Altaretaflan är gammal, gjord i danska tider, då Christianus IV regerade och deråfinnes: Mariæ bild och barnet på armen med denna underskrift på danska: — — — På sidorna stå otta Helgonabilder alla namngifna och mitt uti under Mariæ bild, finnas Nattvardsinstiftelseorden, på danska med förgyllte bokstäfver, samt på 2:ne stycken Pelare andra namn: Hemmingius Canuti 1615. —» Detta låter nästan som om det vore frågan om ett katolskt altare. Men det ger åtminstone tillkänna att altarets nuvarande sammansättning ej är den ursprungliga. Speciellt störas vi av dekorationen på huvudstycket. Det är antagligt att tavlan blivit vid en restaurering förändrad. Samtliga figurdelar äro emellertid gamla. Endast vissa arkitektoniska delars äkthet är tvivelaktig.

I Qvesarums tornrum stå nu två små kvinnofigurer som äro av Krembergs hand. (Bild. 79 och 80.) De symbolisera livet och döden, den ena har i handen en dödskalle varur en lilja(?) växer upp, den andra håller en avbruten ros. Figurerna äro klädda i

tunikor som falla i vida veck. Kroppens linjer accentueras endast på de rytmiskt viktiga punkterna: stödbenets silhuett, det fria benets knä, höftens kurva. Den figur som symboliserar livet har mycket stark rörelse; hon lutar kroppen bakåt och böjer huvudet något framåt och åt sidan för att betrakta den dödskalle hon håller i den framsträckta handen. Denna rörelse understrykes ytterligare av veckbehandlingen: på bålens framsida har samlats en veckgrupp som i en uppåt bröstet gående kurva med allt större massor kraftigt förstärker bålens bakåtrörelse. Döden är stillsammare och liknar mera de dekorativa figurerna i gemen.[1] Proveniensen för de bägge figurerna, som höra till Krembergs allra bästa arbeten, är okänd. De tillhöra samma tid som skranket i Gårdstånga.

Då fru Anna Brahe lät bygga sitt gravkapell låg det nära till hands att låta Jakob Kremberg föreslå detta arbete. Vi kunna därför antaga att den gavel varmed detta kapell prydes, härstammar från vår mästares schablon. Den har en säregen form därigenom att den fjärmat sig betydligt från trapptypen och låter den övre profilen bestå av en liggande c-volut.[2] Denna fortsätter jämte de nedre voluterna in i sandstensytan för att rent dekorativt pryda densamma.[3]

Härmed ha vi kommit till slutet av de verk som vi med säkerhet kunna hänföra till Kremberg. Möjligen kunna flera dölja sig på okända håll. Men en stor del äro säkerligen förstörda. Man behöver endast tänka på den förstörelse som övergått Holmbyarbetena och på att alla predikstolar utom Gårdstånga äro betänkligt stympade, och man har ej långt till antagandet, att de verk av Kremberg som vi nu känna, endast äro en del av dem han en gång utfört. Möjligen skulle man kunna följa honom in på 1630-talet och i profana möbler, men obekantskapen med hans yttre liv tvingar till en viss försiktighet i attributionerna.

[1] Symbolen är ej tydlig, tolkningen är ej definitiv.

[2] Avb. hos Upmark, Die Renaiss. in Schweden.

[3] Den skånska gavelns utveckling tycks icke vara alldeles kronologiskt regelbunden. Ty då Kristian IV lät restaurera Landskrona slott, försågs detta med gavlar av tidigaste renässanstyp: trappgaveln genomdragen av vertikala lister, en form som härstammar från Sydtyskland (på Rothenburgs och Schweinfurts rådhus). Meddelande av fil. kand. Uno Otterstedt.

Krembergs verk äro med ungefärlig tidsbestämning följande:

Före 1598. Lunds domkyrka. Arbete på altarets vingar.
» » Jesus. Maria.
1598. Burlövs kyrka. Arbete på altaret.
1600. Aakirkeby kyrka. Arbete på altaret.
Lunds domkyrka. Nischfigur på altaret.
Efter 1600. Dopfunttavla.
1603. Hörs kyrka. Predikstol.
Löderups kyrka. d:o
Hörups kyrka. d:o
o. 1605. Anderslövs kyrka. d:o
Qvesarum. Evangelister.
1610. Malmö. St. Petrikyrkans altare. Reliefer. Medarbetareskap.
1611—1612. Gårdstånga kyrka. Altare och predikstol, läktare och stolar. Krucifix.
1612. Holmby kyrka. Altare, predikstol, läktare.
1615. Hörs kyrka. Altare.
1616. Burlövs kyrka. Brudstol.
1621. Gårdstånga. Dopfunt.
Holmby kyrka. d:o.
Efter 1622. Gårdstånga kyrka. Skrank.
1628. d:o Baldakin till dopfunten.
Qvesarum. Två kvinnofigurer.
1631. Burlövs kyrka. Läktare.

Det har möjligen i de nyss behandlade arbetena förvånat att många av dem i detaljer överensstämma med varandra. Kremberg har med andra ord icke för varje beställning gjort en ny typ eller ens brytt sig om att variera den gamla. Detta kan vara ägnat att beröra oss främmande. Vi måste emellertid komma ihåg, att denna massreproduktion av samma modell var något för tidens dekorativa konst mycket vanligt. I alla verkstäder funnos kompositioner och verkstadsmodeller, som ofta ordagrant kopierades. Så var allmänt bruk i Cornelis Floris' verkstad. Det gällde inte bara de stora mästarna utan också många småverkstäder, att de så småningom på grundvalen av löpande schablon utbildade

ett eget formförråd vilket de sedan i varje arbete upprepade. De fortsätta härmed traditionen från gotiken. Man kan därigenom bestämt skilja verkstad från verkstad, men däremot möter det större och ofta oövervinnliga svårigheter att avgränsa den individuelle mästaren. Då detta i undantagsfall går för sig beror det antingen på att han som Statius Otto från Lüneburg kom utifrån med en från det inhemska skild stil, eller som hos Kremberg att mästarehanden kan skiljas från verkstadsarbetet genom den höga formkulturen.

Av dessa orsaker kunna vi i Krembergs verk icke se en utveckling från arbete till arbete eller från år till år. Vi få nöja oss med att angiva några huvudperioder.

Vi kunna dela hans verk i tre stadier, föregångna av en tidig lärlingsperiod. Denna fylles av Lundaarbetena. Därefter kommer den tid, då han mottager arvet efter Jörgen Stenhugger i Malmö och gör predikstolarna i Hör och Anderslöv. Den andra perioden börjar med Malmötiden för att med mera framskriden utveckling kulminera i Gårdstånga predikstol och altare. Därefter behärskar Gårdstångastilen med sina barocka drag produktionen under 1610-talet. En återgång till en mera harmonisk renässans sker i Gårdstånga dopfunt år 1621, och denna behärskar verkstadsarbetet under 1620-talet. Den dekorativa skillnaden mellan denna period och den föregående är ganska fin. Mästarens figurstil i dopfuntsrelieferna och framför allt i mästerverket — skranket — visar däremot en så mycket tydligare skillnad. I skranket lämnar han för ett ögonblick dekoratörens område och blir i modern mening individuell.

Som dekorativ inventor är Kremberg fattig. Han ger inga nya typer, utan varierar ett fåtal som sammansatts av traditionella element. Vad som ställer honom framför andra är den enastående säkra smak, varmed han kan variera dessa givna former. Däri är han helt enkelt ouppnådd inom sitt stilområde. Denna formella förmåga får i relieferna komma fullt till sin rätt och individuellt utvecklas för att göra mästaren till en av tidens största konstnärliga personligheter. Det är en lycklig tillfällighet att denne man — säkerligen utan direkt kännedom om utländska stilströmningar — vuxit upp och fått utföra sina arbeten i Skåne. Men en

tillfällighet som blir fullt förklarlig, då vi tänka på den miljö han vuxit upp i: Lunds domkyrkas dekoration, och umgänget med den från ett av Tysklands konstcentra härstammande Statius. Mer än miljö och lärare betydde dock hans egen formtalang. Och den var honom förlänad i rikt mått redan i de små figurerna från hans lärlingsår.

TIONDE KAPITLET.

DEN DEKORATIVA KONSTEN SOM VERKSTADSFORM.[1]

Situationen inom den dekorativa konsten i Skåne tycks i stort sett ha varit den att under övergångsskedena ingen organisk formutveckling i verkstäder äger rum, utan att förvandlingsprocessen från importform till inhemsk konst tilldrager sig i några få centraler. Först från dessa sprider sig en inhemsk formkultur, och en utveckling på bredden vidtager. Verkstäderna mottaga således färdiga schemata och den allmänna prägeln på deras verk blir variation och utveckling av från början givna schabloner. Därav följer en enhetlig stilprägel men också en viss fattigdom. De skånska verkstadsarbetena inskränka sig till ett fåtal typer, och den mångfald av konstruktiva variationer som vi möta i länder där verkstäderna själva fått ombesörja nationaliserandet av de utländska formerna, som t. ex. i Schleswig-Holstein, söka vi förgäves efter i Skåne. Däremot äro de skånska arbetena mycket rika i avseende på utvecklingen av ornamentet.

För att i någon mån få klarhet i frågan om verkstädernas demokratisering av centralmästarnas former skola vi nu följa ett par verkstäders utveckling. Den ena av dessa kan med ganska stor säkerhet föras till mäster Daniel och Anders Jakob, en annan tyder på en skånsk variant ur Helsingörsskolan.

Den stilkritiska undersökningen arbetar härvidlag under ogynnsamma förhållanden på grund av de skånska träsnidarnas nästan absoluta anonymitet. De skånska kyrkoräkenskaperna ha på ett halvt dussin undantag när gått förlorade. Av de bevarade röra

[1] Det bör än en gång betonas att detta kapitel endast vill giva några drag av den nya konsten som verkstadsform och ingalunda tänker på en allsidig skildring. Exemplen äro utvalda till en trång krets och framställningen har katalogens form.

tre — Malmö Petri kyrka, Gårdstånga och Burlöv — arbeten av centralmästare, de övriga äro från Skånes nordvästra delar, därifrån avståndet till Helsingör icke var stort, och de säga oss mycket riktigt, att de där sysselsatta mästarna voro Helsingörsbor. Den stilkritiska undersökningen har därför ingen annan dokumentarisk grund att bygga på än dateringarna, och dessa uppgå knappast till ett hundratal. En verkstads utveckling är således svår att med vetenskaplig visshet följa, man får hålla sig till förmodanden. Därför komma — på grund av den ännu ofullständiga materialkännedomen — kanske i det följande grupper att stå isolerade som i verkligheten utgått från samma verkstad med något decennium mellan sig.

Vi ha i det föregående gjort bekantskap med altartavlan och predikstolen i Reng av Daniel Tommisen och Anders Jakob från Trälleborg. Vi kunna nu ytterligare tillskriva dessa mästare några arbeten, av vilka det förnämsta är altartavlan i Knislinge. Denna har konstruktivt samma schema som Rengaltaret. I detaljerna lägga vi märke till en genomgående överensstämmelse: kolonnskaft med i ringar upphängda fruktkransar, ett överflöd av barnmasker med de uppblåsta kinderna och den djupa sänkan mellan kinder och näsa som vi känna igen från Reng. Däremot har kolonnbeklädnaden något förändrats i det att man utbytt kartuschfiguren mot fruktgehäng och masker. — Dessa figurer finnas däremot på altartavlan i Gärds Köpinge. Här har konstruktionen möjligen[1] förändrats. Huvudfältet är nämligen ej längre vertikalt tvådelat, utan delas horisontalt i tre fält. Även uppsatsen över baldakinen är förändrad i det att den tilltagit i storlek. Över de tre fälten på själva tavlan träffa vi en dekorativ detalj från predikstolen i Reng: gavelpartierna med en änglamask och liggande figurer. På postamenten till uppsatsens kolonner sitta masker som äro nya för verkstaden. De äro lejonhuvud med mittskåra och omgivas av en krans av till spiraler vridna lockar. I figurbehandlingen — utom på kolonnbekläderna finnas två figurer på baldakinens bjälklag — visar detta arbete en säkrare hand än Rengarbetena.

Utom de nämnda finnas — av författaren kända — arbeten av samma typ i Tygelsjö och Västra Klagstorp.

[1] Altartavlan är i senare tid restaurerad.

De dekorativa system som i dessa arbeten utbildats, tillåta oss konstruera upp en mycket stor verkstad som i två grenar utgår från arbetena i Reng. Då de typologiskt visa stor skiljaktighet, tillhöra de bägge grenarna antagligen var sin mästare. Vilken av dessa, som gick ut från mäster Daniel är naturligtvis omöjligt att exakt avgöra,[1] men att de bägge mästarna jämte sitt samarbete haft skilda verkstäder, torde kunna anses som säkert.

Den första gruppen för oss till en tid då mäster Daniel icke kan ha haft några större dekorativa arbeten och således ej kan visa den skolning och det mästerskap som han uppnådde vid sekelskiftet. Den består av en grupp predikstolar, av vilka den äldsta daterade är predikstolen i Vallkärra år 1591. Den liknar i så måtto de äldre gotiska predikstolarna, som den ursprungligen tycks ha varit gjord för att stå på golvet. Den saknar således den nedre avslutningen i kupan och slutar rakt nedåt. Olikheten med den gotiska och ungrenässanstypen är att det konstruktiva fått en mera tydlig betoning. Predikstolen är icke längre sammansatt av några sidor som förbundits genom tunna lister, den är en liten byggnad med bjälklag och kolonner, en frukt av teoretikernas ordningsarkitektur.

Predikstolen i Vallkärra (Bild 81) har en undre sockel varifrån på förkroppade postament kolonner uppstiga, vilka bära det övre bjälklaget. Detta är icke förkroppat och kommer således att ligga utanför sidornas lodplan. Dess hörn äro avskurna över kolonnerna. Det har bildningar som motsvara det antika bjälklagets arkitrav, fris och gesims. Fälten som äro fem delas av en karnisad list med konsoltandsnitt i två delar, den övre en fjärdedel av fältets höjd. Denna upptages av en palmett. Det undre fältet prydes av ett bågfält. Fältet bildas av en list, själva rundbågen får skenet av en arkivolt genom att småkarniser inskjutits som kombinerade kapitäl- och arkitravstycken vid bågens ansättning. Denna synnerligen enkla och schematiska anordning, som emellertid bevisar den medvetna arkitektoniska blicken hos mästaren, är synnerligen allmän och förekommer ända till ett ganska sent datum.[2] Fälten äro upptagna av inskrifter eller apostla-

[1] Jmfr med det ovan i kap. VII sagda.

[2] Om dess förekomst på tidiga gravstenar har redan (kap. III) talats.

reliefer. Kolonnerna ha joniserande kapitäl. Dessa äro fria skapelser som ej ha kunnat hämtas från någon importerad schablon. Kapitälhalsen är beklädd med akantus och böjd utåt till ett korintiskt miniatyrkapitäl. Därpå ligger en vulst och på denna en fyrkantig träplatta i vilken de joniska voluterna äro antydda. På denna återigen en kvadratisk platta. Sidorna äro helt släta, vilket visserligen kan bero på en senare tids ramponering, men då förhållandet återgår på samtliga kapitäl förr bör det anses som ursprungligt. Kolonnskaftens beklädnad är en något förenklad upprepning av Knislinge-altaret. Den består nederst av änglamasker med fruktgehäng, utan förmedling av kartusch lagda på skaftet, samt å övre delen i ringar hängande fruktkransar. Bjälklagsfrisen har på de avbrutna hörnen änglamasker med vingar. Men dessa vingar bredas inte naturalistiskt ut åt sidorna utan de vikas ihop till en lodrät rullverksrand, de bilda således ett slags bröstsköld, återigen en egen form. Härmed är den ornamentala dekorationen avslutad.

Figurrelieferna i sidofälten — de fyra apostlarna — äro grovt behandlade. De bevisa emellertid kännedom om högstilens kontraposterande kroppsställning. Värde som figurskulptur ha de knappast. Däremot visa detaljer i veckbehandlingen mot den hand som gjorde de goda figurerna i Reng.

Det dominerande intrycket av denna predikstol är — snickarearbete. Verkstaden har utbildat eller haft till förfogande en tydlig konstruktiv schablon, och har låtit sig nöja med att arbeta efter denna utan att lägga vikt vid detaljutstyrseln. De få ornament som finnas äro dock gjorda tämligen fritt, vilket ger arbetet intresse som något mer än en typ.

Predikstolen i Stoby är nästan i varje del överensstämmande med denna predikstol.

På ungefär samma ståndpunkt som denna predikstol tycks predikstolen i Broby ha stått.[1] Dock visa figurerna ansatser till verklig reliefbehandling.

En viss variation av denna stolform visar predikstolen i Vebe-

[1] Den är nu söndertagen. Fyra av dess fält, fyra kolonner och två baldakinöverstycken sitta i ett privat skåp. (Se *Clemensson*, Antikvarisk-topografiska undersökningar i Skåne).

röd. I själva bågfältet har en palmett inkommit som tympanon. Övre bjälklaget är icke avbrutet i hörnen. Kolonnkapitälen ha fått något tydligare joniska voluter. En annan variation i Finja: Veberödtypen med avbrutna hörn i övre bjälklagret, maskerna där anbragta som konsoler vilka bära den starkt profilerade övre listen med tandsnitt. Och slutligen lejonmasker på postamenten.

Med Veberödstilen överensstämmer predikstolen i Osby. Reliefernas bakgrund har fördjupats till en grund nisch. En nyhet är dessutom att sockelfrisen fått tvärfyllningar av rankverk i tunna akantusrankor av en typ som hittills icke anträffats i Skåne. Under bjälklaget ha hängts understycken av två mötande voluter. Hörnen ha konsolmasker, vilket antagligen också varit fallet i Broby.

Sin höjdpunkt når typen i Burlövs predikstol. Den konstruktiva principen är oförändrad, men dekorationen mera utvecklad. Formen står inte längre så naken, den har fått små omformningar och prydnader, som ehuru till synes obetydliga dock äro så väsentliga att de lyfta arbetet upp till en högre nivå. Den största förändringen är mittfältets rikare dekoration. I stället för det enkla bågfältet med palmett har frontongaveln kommit. Med gaveln som ligger omedelbart över rundbågen ha följt svicklarna, och den naturliga följden har varit att dessa fyllts med änglamasker. Denna rikare dekoration har gjort det nödvändigt att »bågramen» betonats mer än förut var behövligt, och så har kedjeornamentet fått pryda den forna släta listen. Kapitälbildningarna vid båganfangen ha även utvecklats till verkliga kapitäl. Och slutligen har det fält som omgives av detta dekorationssystem fått större djup. Man har strävat efter att giva intryck av ett begränsat rum och icke av ett listomgivet fält. Den dekoration som förstärker denna fyllning består dels i att kapitälet fått en mera utbildad kompositaform, dels i att postamenten fått en rygg som försetts med en lejonmask med mycket kraftig fysionomi — för övrigt erinrande om maskerna på Lundaaltaret — och slutligen i att övre bjälklagets hörn avbrutits, men att trots detta arkitraven fått skarpa hörn. Denna småsak har mycket att betyda, den är ett inslag mellan den fortlöpande linjen i kolonn och bjälklag.

Vad beträffar figurrelieferna är avståndet från Vallkärra ganska litet.

Med Burlövstolen tycks utvecklingen ha nått sin höjd och går antingen mot en disharmonisk dekoration — i Västra Vemmerlöv, daterad 1603 — eller den tenderar mot överlastning —. Övraby odaterade predikstol. — I Skegrie predikstol, daterad 1611, sker en sammansättning med den rena Rengtypen — hermer i stället för kolonner. I Västra Vemmerlöv lägges frontongaveln icke direkt på bågen utan på den delade listen från Vallkärratypen. Härigenom falla svicklarna bort och ett tomt fält uppkommer. Bågkarnisen behåller kedjeornamentet. Däremot ha de trianglar, som gaveln bildar med bjälklaget i stället fått fyllning. Två putti ligga utsträckta på karniserna, återigen Reng således. De äro små och grovt utförda. Verkstaden som i kolonnbeklädnaderna visade mycket sinne för figurernas villkor, har ej lyckats få fram en ästetiskt tillfredsställande typ för de liggande gavelfigurerna. Något värde ur konstsynpunkt ha de knappast. Behandlingen av figurrelieferna på sidornas fält är däremot god. Till att börja med konstatera vi en skillnad i figurernas ställning. Medan man i de tidiga arbetena gjorde klumpiga försök att ställa figurerna i kvartprofil, har man här gått till frontalställningen. Början hade visserligen gjorts i Burlöv, men misslyckats emedan handen trots den motsatta viljan hade fört till det gamla profilmaneret, bl. a. i behandlingen av benen. I Vemmerlöv ha de tekniska svårigheterna övervunnits. Figurerna stå tydliga och över de tekniska bekymren har man fått tid att tänka på skönheten såväl i helheten som i detaljen. En dekorativ nyhet i denna predikstol — som är ganska vanlig utomlands — är att mellan relieffigur och reliefbotten en rullverksplatta instuckits, vars voluter smyga sig fram och rulla ihop sig vid bågkanterna. Intrycket av nisch, som i Burlöv var ovedersägligt, har visserligen försvunnit och likaledes har bågen mistat något av sin funktion som ram. Den kommer i andra rummet, kartuschen har det omedelbarare förhållandet till figuren. — Dessutom har ett nytt ornament kommit in. Under bjälklaget sitter en hänglist av ganska egendomlig bildning: akantus, som mest liknar gotiska klöverblad. Den förekommer för övrigt redan i Stoby, ehuru ej i utvecklad form. Att säga något om detta ornaments uppkomst är ännu omöjligt. Det är ej troligt att det hämtats ur någon ornamentbok. Det har

åtminstone inte lyckats att bland de numera kända ornamentsticken finna dess motsvarighet. — Även Övraby predikstol prydes av detta ornament. Denna visar liksom Skegrie ej längre den rena typen ehuru differensen i dekorativt avseende ännu ej är betydlig. Den består däri att man dragit konsekvensen av nischens beklädande med en rullverksplatta. Man har insett att den karnisade ramen därigenom blev överflödig och har slopat den. Det tomma fältet har man fyllt med beslagsornament, och man har nöjt sig med att betona bågen genom att med bibehållande av kapitälet runt om nischen sätta sju stycken diamanter. Detta är också förhållandet på predikstolen i Djurröd, som dock intager en särställning i flera andra avseenden.

Den regelbundna utveckling vi hittills kunnat följa bjuder några intressanta undantagsfall. Den 1593 daterade predikstolen i Hjärsås, som utan tvivel kommer från samma verkstad — den överensstämmer i konstruktionsschema, kolonnbeklädnad, masker, understycken, konsolmasker, baldakin o. s. v. med de övriga verkstadsarbetena — har nämligen återgått till det gamla bruket att låta fyllningarna i sidofälten bestå av rankverk. Detta primitiva drag i en för övrigt utvecklad miljö förvånar, men det är ej det enda exemplet på anslutningar till ett redan förgånget stadium. Ty i Falsterbo predikstol (Bild 83) går man ännu längre tillbaks: man begagnar pilastrar i hörnen. Det är möjligt, att dessa stilistiska avvikelser äro undantagsföreteelser, men det är också möjligt att de kunna hänföras till en eventuell ur huvudverkstaden utväxande ny verkstad. Ty utom de två nämnda exemplen finna vi ännu några spår av verkstadens arbeten, vilka alla utmärka sig för en stor konstruktiv och dekorativ frihet. Det förnämsta arbete av denna »Falsterbo-skola» är den s. k. drottning Margaretas stol i Falsterbo kyrka. (Bild 82.) Det intressanta är den ornamentala blomstringen. Ornamentet är ett växtornament, en naturaliserande gren, lagd på ytan. Dess profil är trekantig och erinrar om det gotiska grenverket. Säkerligen har ornamentet mer med gotik än med renässans att göra. Det är visserligen till innehållet ett rankverk, men dess form går deciderat mot den naturalistiska sengotiken. Inte ens profilen i de överstycken, dörrar och dörrposter

som ornamentet bekläder har renässansform. Överstyckena över stolens tak ha profiler i c- och s-voluter som förebåda broskverkets decenta svängningar. På dörramens dekoration bäres en båge av gripar, men dessa ha förändrats nästan till oigenkännlighet. Näbben har förvandlats till en uppåtsvängd snabel som slutar i en klump, och den nedre delen med fötterna har likaledes fått en rent ornamental form. Dessa gripar gör ett närmast groteskt intryck, den nordiska barockkänslan har varit stark nog att övervinna schemat. Även de rent arkitektoniska detaljerna ha förändrats och upptagit nya former. Så ha dörrpostens pilastrar fått nedåt avsmalnande form, i stället för räfflor pålagda lister, ett icke ovanligt förhållande i den senare möbelkonsten,[1] och slutligen har diamanten den svängda barockform, som vi först träffa vid 1600-talets mitt i de mäktiga holländska och Östersjöskåpen. En genombruten, påsatt volut med hopplistprofil är icke säkert ursprunglig. Ena väggen i stolen liknar gallerdelen av ett skrank: bräder — pilastrar ha utsågats i vågor och med sågen har flyktigt antytts baser och kapitäl. Det är lusten att förändra och naturalisera det teoretiska schemat som här går igen.

Vi återfinna denna anordning i skranket till sakristian i Fuglie kyrka. (Bild. 84.) Det 1595 daterade altaret på samma ställe är antagligen gjort av samma mästare. Det bästa beviset för detta antagande är visserligen blott likheten i maskerna. Denna är emellertid ganska pregnant, hårets anordning i plattskurna spirallockar kan endast härröra från en och samma hand. Men också andra detaljer, bl. a. masken i baldakinuppsatsens frontongavel av Reng-typ samt en sågad list på denna gavel, tyda på gemenskap. Altarets typ är baldakinaltaret utan stödjande kolonner. Fältens antal 2 × 2. Den dekorativa anordningen är avsevärt skild från den vi hittills lärt känna. Pilastrar dragas icke igenom hela fältet, utan tavlan delas på mitten av ett av tre pilastrar buret bjälklag, den övre delen har i stället hermer. Baldakinen har den vanliga anordningen med kolonnuppsats och hörnfyllning. Vid dess sida ha två rundfigurer på postament tillkommit. Baldakinens bjälklag springer vid sidorna fram som för att mottaga de två fria kolon-

[1] Denna pilasterform också bl. a. i läktaren i Broby som också har en besläktad ornamentik — ehuru utförd i plattsnitt.

nerna, det finns således en möjlighet för att dessa ursprungligen funnits. Vingarna äro mycket rika och bevisa att mästaren väl känt och fritt kunnat använda den dekorativa formarsenalen: en tvålagskartusch som nederst slutar i ett slags lejonfot med spiralvoluter (obs. Rengschemat!). I mitten har denna kartusch en större halvmedaljong med fruktfyllning, över denna en mindre medaljong med halvmask. En sittande putto kröner vingen, som för övrigt har en fågel och är rikt behängd med frukter. Dessa vingar erinra mer än andra i Skåne om de nederländska groteskerna, ehuru naturligtvis de groteska elementen på grund av materialet måst bliva få.

Till verkstaden hör också Fjelkinge kyrkas predikstol, daterad 1604. Den visar såväl konstruktivt som dekorativt en förut okänd typ. Schemat det vanliga med rakt nedre bjälklag och kupa. Men kolonnerna ha förvandlats till tillplattade och räfflade, korintiska halvkolonner vilka nedtill äro balusteraktigt insnörpta genom två akantusblad. Denna blandform mellan kolonn och baluster är enastående, om man inte vill leta efter föregångare i den egyptiska konsten. Även mittfältens dekoration är besynnerlig och självständig. De ha en bågfyllning till hela sin längd och bredd, en båge av vanlig typ med småkapitäl och kedjeornament. Svicklarna ha ornament. Men inuti denna båge står ytterligare en — visserligen bildad endast av en list — och denna innehåller i sin tur apostlafigurer, hela eller halva, skurna i en om kolonnbildningen erinrande låg och utbredd relief med utländsk motsvarighet i friesländska stilområden. I övrigt är predikstolen överfylld av ornament. Nedre bjälklagsfrisen har den typiska Falsterbo-rankan som tvärfyllning, postamenten ha medaljonger — tunna ringar med fyllning. Halvkolonnernas förkroppningar ha rosetter, övre bjälklaget inskrift och slutligen sitta vid undre kanten understycken med rankverk och profil av Falsterbotyp; rikare men knappast lika väl utbildade.

Även baldakinen är en ny bekantskap. Den har nämligen icke den hittills förekommande formen av en med korgen korresponderande polygon uppbyggnad. Den har en form som mer erinrar om altarbaldakinen, ett från en tunn kant vid väggen utgående, något bågböjt tak, vars över- och underkant skilja sig framåt, så att de

på framsidan kunna bilda ett entablement. Det delas av tre lodräta lister, varje del har en gaveluppsats, taklisten har ett tandsnitt. I övrigt är dekorationen den karaktäristiska rankan.

Om denna baldakinform är inhemsk, kan icke avgöras. Avvikelser från den vanliga polygona formen äro mycket sällsynta och i allmänhet tidiga. I Danmark finns ett exempel i baldakinen över Sæby kyrkas predikstol, i Mecklenburg, finnas några medeltida prototyper. Den specifika Fjelkingeformen är emellertid okänd. Det är väl därför antagligt att baldakinen liksom själva predikstolen är en fri invention av verkstaden.[1]

Efter denna utvikning gå vi till den andra huvudgruppen av de kring Rengarbetena daterade kyrkliga möblerna. Den utgöres av en del predikstolar med samma konstruktiva typ som Reng samt altaren vilka utgöra en vidareutveckling av Rengschemat. Det förra schemat har med säkerhet hämtats från Helsingörskolan, ty det överensstämmer som redan nämnts på det närmaste med Jesper Mattiesens ovan nämnda former.

Det tidigaste daterade arbetet i denna grupp är predikstolen i Norra Strö (1592). Sockeln har något förkroppade postament, varpå stå hermer med ryggar som uppbära ett utskjutande bjälklag med obrutna hörn men betonade av triglyfartade plattor. Trots provinsiella drag är denna predikstol i dekorationen mycket rik, ja närmar sig till och med mästerverket-urbilden, Olaikirkes predikstol. Speciellt yttrar sig denna rikedom i fältens dekoration. Innerst figuren med sin kartusch, och en kartuschtavla under konsolen varpå figuren står. Däromkring en rundbågsinfattning av från Hjärsåsgruppen känd form, men dessutom berikad med en konsolformad slutsten. De så uppkommande svicklarna fyllas med rullverk. Under bjälklaget understycken och i hörnen änglahuvuden. Både hermer och postament ha beslagsornament. De joniska kapitälen ha redan fått formen i Reng: voluternas spiraler ha dragits ut till en spets. Detta drag fanns redan i bänkarna i Kronborgs slottskyrka och blir gemensamt för så gott som alla de följande arbetena. Många andra smådrag peka bestämt mot

[1] Baldakinen över Fjelkinge kyrkas funt, som kommer ur samma verkstad, har polygon form.

den i Vredemans skola utbildade Helsingörsdekorationen. Och de bevisa att om också formernas schemata fåtts gratis från Vredeman, så har det dock inte varit någon själlös kopist som sedan skurit efter dem, utan de ha gått honom in i blodet så att han självständigt ehuru blygsamt vidare utbildat dem. Eller — med vidare dimensioner — man kan ur dessa arbeten jämte likvärdiga exempel från andra skolor få bekräftelse på teorien att de dekorativa formernas utveckling inte bestämmes av den enskilde store mästaren utan är en massrörelse.

I Bårslövs predikstol (daterad 1598) går typen igen något enklare. Saxtorps odaterade predikstol är den så gott som lik, enda skillnaden är rikare lister med spiralböjda ändar på kupan. Figurerna stå på konsoler med tilltryckt balusterprofil och äro utmärkt skurna. Även i annat, t. ex. hermernas figurdelar, visa dessa två arbeten ett handens mästerskap. Skurups predikstol (daterad 1605) är ganska torftig i avseende på dekorationen men visar i en kraftig profilering av hermerna mer mot barock än något tidigare exempel. Den 1602 daterade predikstolen i Väsby är ej så gott arbetad. Den har ingen båginfattning i sidofältet utan detta utfylles helt av rika kartuscher. Den kan genom sin isolerade ställning vara av annan verkstad än de övriga arbetena. Möjligen är den danskt importarbete, medan de övriga äro skånska. Dess baldakin överensstämmer emellertid med den enda bevarade baldakinen från gruppens övriga arbeten, i Saxtorp. Den är såtillvida märklig, som kartuscherna icke flankeras av de sedvanliga s-voluterna utan av inåtvända c-voluter.[1]

Ännu 20 år efter Väsbystolen kunna vi träffa ett arbete vilket med någorlunda säkerhet kann föras till denna grupp, nämligen samma kyrkas år 1622 daterade altartavla. Konstruktionen är till schemat den horisontalt tvådelade. Men trots detta få vi ej vänta en likformig accentuering i sidled. Mittlinjen utgöres nämligen av en pilaster, medan sidorna flankeras av dubbelställda, i postamenten kopplade kolonner. Det hela krönes av en horisontalt tvådelad uppsats med gavel. Mittavlan delas vertikalt av en tunn gesims i två delar, så att fyra små fält uppstå. Detta för emellertid tavlan till additionsaltarnas typ; men då vi kasta en blick på de-

[1] En ansats till dessa också i de förra överstyckena till Broby baldakin.

korationen, förs den stilistiskt längre fram i tiden, till barocken. Vi upptäcka nämligen på de stora postamenten, på vingarna och på volutfyllningen mellan huvudvåning och uppsats samt på de fyra båginfattningarna i tavlans småfält ornament, som ehuru morfologiskt ganska självständiga närmast måste anses som broskverk. De äro en utveckling av ornamenten i Fjelkinge predikstol. Och ett broskverk som starkt närmar sig rokokon.[1] Postamentens ornament ha en mycket oregelbunden form som inte torde förekomma annorstädes: änglamaskernas vingar på småfälten löpa ut i smala flikar, som omfatta bågsegmentet, och mittvoluterna i vinkeln mellan våningarna slutligen få utseendet av en rocaille från 1700-talet.

Den nu skildrade typen av predikstolar tycks ha varit synnerligen vanlig i Skåne. Därtill ser det ut som om den icke endast varit den nu behandlade verkstadens egendom, utan övertagits även av andra. Predikstolarna i Qviinge, Simrishamn, Jerrestad och Färlöv komma antagligen från någon Kristianstadsverkstad. Den träsnidare som gjort dem kan dock ha utgått från mäster Daniels verkstad. Predikstolarna äro intressanta emedan de visa en dragning mot ett överflöd av ornament. Så den för de tre första arbetena gemensamma anordningen av mittfältet, figur i nisch med kartusch varifrån bl. a. utlöpa två diagonala tungor mot övre hörnen där de möta ett plattskuret bågsegment, den sista resten av den gamla båginfattningen. Denna båge blir i Qviinge obetydligt mer betonad genom en trådsmal list. I övrigt är kartuschernas komposition kongruent: en beslagslist kring den smala nischen, två breda tungor mot övre hörnen, två i brösthöjd åt sidorna, som löpa in i underlagets kraftiga s-artade volut, och slutligen två något mindre tungor och voluter åt sidorna nederst. Den typskillnad som mest faller i ögonen är att postamenten ej längre äro raka utan förvandlats till med masker prydda konsoler. Det övre bjälklaget har i Simrishamn den vanliga formen. I

[1] Då *Upmark*, Svensk Byggnadskonst sid. 19, säger att broskornamentet kan spåras tillbaka i Tyskland till 1620 och att det i Sverige »uppträder ställvis redan på 1630-talet», bevisar detta exempel, att Skåne är före det egentliga Sverige i utvecklingen. Ja det har inte lyckats att ens i Tyskland uppleta ett så utvecklat broskverk från denna tid.

Qviinge och Jerrestad däremot har det undergått en viktig förändring. Det skjuter nämligen endast obetydligt framför det undre och låter i stället kapitälen förkroppas genom triglyfliknande lister och på övre gesimsen fortsättande konsollister. En syntes av denna grupp och Vallkärragruppen som öppnar en möjlighet att gruppen Qviinge kan föras till samma verkstad, har sitt första daterade exempel i Nymö predikstol från år 1626. Hörnen ha kolonner, sidorna relieffigurer inom kedjeornerade båginfattningar. Över bågen en gesims av tandsnitt och äggstav och däröver ett på samtliga exemplar i gruppen återkommande bårdartat rullverksöverstycke. Baldakinen är här och i följande arbeten rikt utvecklad. Takets undersida är besatt med lister, hörnen livas av genombrutna konsoler, »rostlister». Som helhet gör denna predikstol icke något samlat intryck. Trots sin stora rikedom på ornamentala detaljer tyder den på en förgrovning av instinkten. Härtill bidraga den dåliga figurbehandlingen, som för övrigt går igen i det följande, och de dåliga proportionerna. Kolonnerna äro för klumpiga, sidorna för breda, bjälklagen för höga.

Nymö kyrkas funt är möjligen giord av samma mästare. Den har den vanliga kalkformen, och visar lika litet som andra bygdefuntar några intressanta drag. Sitt bästa exempel har gruppen i Ö. Vrams kyrkoinredning. Altaret är daterat 1630, bänkinredningen 1628, den odaterade predikstolen samtidig. Altartavlan är av Gårdstångatyp, med mer än dubbel bredd på mittravén. Tavlan bäres av en predella med konsoler under inre kolonnerna och konsolmasker under de yttre. Övre slut en stor uppsats med två bågfält. Vingar. Kolonnerna äro beklädda med beslagsverk, överensstämmande med Rengaltaret men i renare vredemanska former — liksom också de beslagsornerade fälten på bänkgavlarna äro en provkarta på Vredemans beslag (flera ha direkt kopierats ur hans stickböcker). Predikstolen har beklädda kolonner över konsoler, bjälklag utan förkroppningar men med små konsollister, sidorna med apostlafigurer inom kvaderbesatta rundbågsfält, i stil närmast erinrande om Burlöv. Över fälten tandsnitt och överstycke och under bjälklaget den gotiserande droppbåge som vi gjorde bekantskap med i Stoby—Vemmerlöv—Övraby predikstolar. Denna förekommer också på baldakinen, vilken är ännu

rikare än den i Nymö, särskilt vad beträffar obeliskerna. Konsolernas sidor ha beslagsrankor, nedre bjälklaget understycken med fria voluter.

Med denna sammanföring av två till tiden ganska skilda grupper ha vi uppnått det resultatet att vi kunnat se åtminstone i antydningar hur en verkstad övergått från ett formspråk till ett annat. Vi ha fått ett bevis för att den inte slaviskt hakade sig fast vid en schablon utan utvecklade den. Det som åstadkommit utvecklingen i detta speciella fall är bekantskapen med Vredeman de Vries' schabloner. I de tidigare fallen hade vi former som voro av mera lokal karaktär, slumpvis överlämnade till verkstaden. I Östra Vram ha vi ett medvetet upptagande av nya ornament med bibehållande av samma konstruktion — predikstolen — eller förändring av den — altartavlan.

En variation och förenkling av typen finnes i Everöds kyrkas predikstol, utan de karaktäristiska bildningarna i sidofälten. Möjligen hör altartavlan i samma kyrka till samma verkstad. Båda äro odaterade.

Ett sista och isolerat exempel på typen finnes i Ö. Hobys predikstol med det sena årtalet 1654. Den avviker — utom i figurstilen — endast därigenom att nischfigurerna med sina omramande kartuscher omgivas av bågfält med fiskfjällsornament, att hermerna fått kuddar instuckna under kapitälen och att en av hermerna närmar sig till atlanttypen genom att stödja även med ena armen — ett i Skåne okänt fall. Traditionen påstår att denna stol varit bestämd för Stockholms storkyrka och beställd utomlands, men genom strandning vid Sandhammaren kommit att tillhöra Hoby kyrka. Det kan möjligen ligga en viss sanning i denna sägen. Ty arbetet erinrar slående om vissa nordtyska predikstolar.

Den skulle således stå utanför den inhemska produktionen, men den bevisar hur utvecklad den nyss beskrivna typen var. Formerna i Hoby äro på 1650-talet i ett verk, som var en långväga beställning och således från en betydande verkstad, ännu ren renässans av Vredemanart — antagligen har arbetet utgått från det av Vredeman och Opbergen influerade Danzig — och mot 1620-talets slut har en verkstad i Skåne redan fört typen till en ut-

vecklad och självständig stil. Ett bevis så gott som något på den rika kulturen hos skånska småmästare.

Slutligen finnes i Skåne en grupp av kyrkliga möbler, som med anslutning i typ till de ovan skildrade grupperna står i det intimaste samband med stilkretsen på Kronborg. Det är några arbeten som i topografiskt avseende äro grupperade omkring Hälsingborg. Deras utseende är i korthet följande: En sockel med förkroppade, föga profilerade postament, som ha ryggar. Fält med små frifigurer i nischer och kartuschramar. Hörnhermer vilkas hermdelar liksom postamenten ha rygg. Ett av dessa uppburet antikiserande bjälklag bäres utan förkroppning. Kupa saknas ibland. Då den finnes har den hörnlister och avsmalnar utan avsatser. Baldakin saknas mestadels, den har vanlig typ med kartuscher och obelisker. Hermerna ha fruktornament; lejonmasker och kartuscher förekomma på postamenten och under bjälklaget.

Tyvärr kunna vi icke utsäga någonting om dessa arbetens mästare. Kyrkoräkenskaperna från Ekeby och Höja — således i trakten av Hälsingborg — tala visserligen om snickare från Helsingör, i Ekeby år 1600, i Höja år 1598,[1] men vi känna ej deras arbeten. Vi sakna således alla hållpunkter för en lokalbestämning. Dock talar för en inhemsk verkstad den omständigheten att fullt överensstämmande exempel icke finnas på Själland.

De bästa arbeten som ingå i gruppen finnas i Raus, Välluvs och Farhults kyrkor. Av dessa är Farhults predikstol daterad 1626. Den är till kvaliteten ej betydande, men viktig emedan den giver oss en hållpunkt för tidsbestämningen av de övriga arbetena. Den gamla typen från Norra Strö har förändrats dithän, att den låter apostlafiguren stå i en nisch som omgivits av en starkt profilerad list och innehåller en akantus. Den yttre båginfattningen

[1] I Ekeby kyrkas räkenskapsbok står: Noch Snedkeren udj Helsingør ved Naffn Rasmus for en prædickestoell Att gøre — —, och 1603 och 1604 göras nya bänkar av samma snickare. År 1614 importeras en altartavla från Hälsingör, och 1618 stafferas denna tavla av Hans Maler från Hälsingör. I Höja kyrkas räkenskapsbok år 1598: En snedker aff Lund, och een anden aff Helsingör for alle stole paa mandraden, fra nederst, thil predickestolen udj fortingit arbeid — —. Det talas också om annat inventarium, som beställdes från Helsingör.

återkommer. Denna såväl som postamenten har översållats av ett *moreskt beslag* av stor rikedom och med mycket utpräglade former i broskverksart. — Några år senare har antagligen predikstol och altare i Välluv och Raus uppstått. De båda predikstolarna äro så gott som kongruenta. I Välluv äro figurerna fästade på plana fält, i Raus i nischer. I Välluv ha hermerna änglahuvud, omgivna av broskverksartade vingar, i Raus ha de stora groteska masker med broskverksöron. Pärlsnören som hänga ned vid sidorna ha tydligt rocaillens skulpturala karaktär. Kapitälens barocka prägel har ytterligare skärpts från de tidigare arbetena genom att man inte nöjt sig med att draga ut spiralen i en spets, utan också plattat till den. Och slutligen frodas det moreska beslaget i full frihet, ytterligare betonat genom förgyllning. Även de bägge altarna överensstämma till sin konstruktion. Tvådelade av tre kolonner som med sin runda del sätta an rätt högt, två av kvaderbågar betäckta fält med målningar. I Välluv en uppsats, flankerad av två hermer utanför ett av två bågar delat fält, som i förbigående sagt har samma vredemanska beslagsornering som altaret i Burlöv. I Raus en odelad uppsats. Kolonnerna och bågomfattningarna ha kvaderbeklädnad — i Raus ha kolonnerna kartuschbeklädnad. Den rikaste dekoreringen är på bägge hållen hos vingarna. En halvmask, som i Välluv löper ut i ett rikt rullverk av ännu tämligen klar renässansart, i Raus däremot är förutom kartuschmaskens mycket karikerade fysonomi allting redan från kartuschranden det renaste broskverk. Vi kunna intet se av rullverkstungorna eller ens ana oss till vingarnas konstruktion. Tungorna och de utåt begränsande voluterna löpa så fort de få rum därtill ihop i knetiga snirklar. Och ett i profil anbragt änglahuvud låter sina vingar med hoprullade tungor frejdigt svänga ut i luften som segerfanor. Man vet intet med bestämdhet om dateringen av dessa för broskverkets historia i Norden så viktiga arbeten. Men man vet genom en daterad kartusch att den norra läktaren i Raus kyrka byggdes år 1528. Och formerna på de båda läktarna i kyrkan visa absolut samma stilistiska ståndpunkt som altarets.

Det är ganska märkligt att denna ornamentala utveckling kun nat äga rum utan att konstruktionen i nämnvärd mån blivit ba-

rock. Detta kunde tyda på ett autoktont uppstående av broskverksformerna, ja deras delvis fullt självständiga former gör detta till och med troligt. Då vi emellertid tyvärr sakna mellanled från de tidigare arbetena av samma konstruktiva typ, kunna vi varken med bestämdhet hänföra dem till samma mästare som dessa, eller annat än i ett antagande utsäga något om ornamentets genesis.

Exempel på hur en verkstad kan specificera sig på en schablonform och ensidigt utvecklas gives av några arbeten i Everlöv (altare och predikstol, daterade 1626 samt läktare) samt predikstolarna i Gislöv och Gustav Adolf. Det mest karaktäristiska draget hos dessa är att hermernas organiska del inskränkts till ett huvud, eller där så ej är fallet att själva hermdelen fått en oproportionerlig höjd. Den organiska delen har stiliserats, bålen har fått naturvidriga konturer som mer verka ornament än organisk dekoration, armarna ha förkrympts till spiraler o. s. v. Följden har blivit en något bisarr allmängestalt. Då t. ex. altaret i Everlöv har en mycket hög undervåning, avdelad av tre höga och smala hermer, vill ögat åtminstone inte till en början förlika sig med detta. I samma kyrkas läktare äro visserligen stöden vanliga karyatider, men i stället ha öppningarnas balusterprofiler behandlats så mycket djärvare. Detaljbehandlingen i såväl dekoration som i figurer visar att mästaren till dessa verk hade en mindre vanlig begåvning. Och tilltaget att begagna de vredemanska förebilderna[1] icke blott som oväsentliga detaljer utan som dekorativt mycket viktiga delar, ja, att bygga en komposition på dem, visar att den okände mästaren har en för tiden ovanlig längtan till självständighet.

En egendomlighet är att alla arbetena i nuvarande tid äro vitmålade, vilket kan tyda på att denna färg varit den ursprungligen avsedda och således av mästaren medräknad som en verksam faktor.

Under 1500-talets slut eller 1600-talets första år tyckes i Skåne utveckla sig en barock av tydlig provinsiell särprägel. I de kyrkliga möblerna yttrar den sig icke i någon större typvariation, det

[1] Hermer med huvud förekomma i Vredemans sticksamling» Caryatidum». I praktiken voro de icke vanliga. Floris begagnar dem inte, däremot Colyn i Wiemkengraven i Jever och kaminen i Kampen.

konstruktiva skelettet är på få undantag när detsamma som renässansens. Endast genom den olika fördelningen av massorna åstadkommes en förskjutning av den rytmiska tyngdpunkten till starkare accenter. Så i en verkstad — säkerligen i Malmö — med exempel i Genarps kyrkoinredning, predikstolen i Björka, rester av inredning i Harlösa, predikstolen i Västra Tomarp o. s. v. med en sista rent barock utlöpare i altartavlan i Skivarp.

Däremot avsätter denna utveckling i den fasta dekorationen en helt ny typ — i gavlarna. Gavlarna till Genarps 1590 byggda kyrka, till kyrkorna i Maglarp, St. Hammar, Blentarp, Västra Ingelstad, Västra Tomarp, tornet i Tygelsjö, tvärhuset i Sövde, Flensburgska huset i Malmö, gavlarna i Trolle-Ljungby och Råbelövs slott o. a. visa en gaveltyp som är för Skåne karaktäristisk.

Dess princip består däri att gavelns yta förblivit nästan odekorerad. Endast i vissa fall delas den av mycket tunna lisener. All form har således förlagts till konturen. Men denna visar ej som man skulle tro en uppluckring av randen, utan ett strängt rytmiskt system: konturen har indelats av i trappor ordnade postament, och mellanrummen mellan dessa ha utfyllts av kvartcirkelformade voluter. På postamenten ha vanligen ställts obelisker. Den övriga dekorationen består av konsolartade infattningar vid gavelns sidor.

Den barocka gaveln sådan den tog sig uttryck i »arkitektgavlar», som gaveln till gravkoret i Gårdstånga eller i gavlarna på Kristianstads kyrka, kännetecknas av ett rent ornamentalt prydande av ytan med infällda sandstenskurvor och en uppluckring av profilen i voluter. Den nyss nämnda gruppen — som antagligen är verkstadsinvention — går däremot till ett rensande av ornamenten. Den går tillbaka till den gotiska gavelformen, då denna ännu inte hunnit längre än att den med bibehållen trappform upptagit renässansvoluten. Denna gavelgrupp är ett intressant tecken på att gaveln av högrenässans var oss absolut främmande och att dess former skulle dö ut efter de bägge exemplen i Skarhult och Dybeck, för att i stället lämna plats åt en mindre glänsande men så mycket mer inhemsk form.

ELFTE KAPITLET.

SLUTORD.

Det har sagts att den nya konsten för Norden mera var ett mode än en nödvändighet.[1] Gäller detta för ett så centralt land som Tyskland, passa orden ännu mer in på det avlägsna Skandinavien. I Tyskland fanns motsatsen och övergången personifierad i en person, Dürer, och om också hos honom det klassiska ännu blott var det främmande, det »friare maneret», måste dock motsatsställningen ha stått klar för såväl honom som hans efterföljare. I vårt land däremot fanns ingen konflikt mellan gammalt och nytt. Reformationen hade helt och hållet dödat den gamla konsten och man levde i ett mellantillstånd utan konst. Det nya pressade sig på konung och adel med kulturströmmens nödvändighet, utan reflexioner från deras sida; och endast i undantagsfall som i Tycho Brahes person kunde den intellektuella humanistiska bildningen med sin håg stå även mot den klassiska konstens klarhet. Receptionen existerar knappast för oss som konstnärlig utvecklingsprocess. Vi få en egen konst som är ett adekvat uttryck för vår bildsträvan först då det nya inte längre är nytt, då vi icke blott helt behärska dess formspråk utan också äro förmögna att tala det med en egen accent. Att renässansformerna på sina håll gradvis inträngde i de gamla typerna, särskilt den profana konstens, har därvid föga att betyda. Det måste tvärtom bero på yttre icke konstnärliga faktorer. Ty vi kunna under den förmenta utvecklingstiden icke för Skåne precisera någon viss tidpunkt, då stilen står klar. Renässansen är högstil i gravstenarna på 1560-talet, i gavlarna ungefär samtidigt, men i andra typer som altaret och predikstolen först senare, ja vi ha t. o. m. funnit — ett visserligen isolerat — exempel (Smedstorpsgraven) som ännu omkring 1590

[1] *Wölfflin*, die Kunst Albrecht Dürers sid. 271.

är ren högrenässans. Däremot kunna vi senare, 1610, 1620, 1630, tala om en viss genomsnittsstil för alla arbeten i provinsen.

Vi ha således icke rätt att tala om en inhemsk stil under utvecklingen till högstil, utan först då man växte från densamma; den mer eller mindre försagda befrielsen från de importerade formerna. Ovan har skildrats de kritiska momenten i denna befrielse. Den går i Skåne i stort sett på tvenne banor. Den ena hade sin ideala utgångspunkt i Uranienborg, den andra kom från Kronborgsdekorationen genom Statius Otto från Lüneburg. Skillnaden mellan de bägge är, att den förra lägger mera an på den arkitektoniska utvecklingen med en relativ frihet från dekorativt biverk, den andra är från början dekorativ och ornamental. Förklaringen härtill är den, att den förra av allt att döma och åtminstone genom sin förste representant tycks ha stått i direkt förhållande till de klassiska förebilderna, den senare mottager dem redan omklädda genom nederländsk-tysk förmedling. — Mellanrummet upptages av den nederländska Steenwinkel i Sventorpsbyggnaden och den i början typiskt dekorative träsnidaren Daniel Tommisen, som sedan skolas av Ganssog och Steenwinkel för att dock lämnad åt sig själv åter föra konsten mot det dekorativa.

Utvecklingen går för alla mot en nordisk barock.

Den klassiska linjens första exempel var den självständige Eilert Grubbes bildhuggare, som med en blandning av klassicism och barock i arkitekturen var definitivt barock i figurskulpturen. Johannes Ganssog var bildad av Steenwinkel. Hans självständighet vanns genom samma medel som hans lundensiske företrädares, men mindre prononcerade. Arkitekturen visade en barockutveckling i proportionernas tydliga ehuru försiktigt uttalade tendens till en rörelsestil, och hans relief var för att våga en konstruktion resultatet av en förädling till klassicitet av den måleriska alabasterreliefen och därefter en barockutveckling av denna. Statius Otto för in den redan självständiga tyska dekorationen från ett av dess fruktbaraste stilområden. I en syntes av denna samt den stränga lundensiska dekorationen och Vredeman de Vries' schablonformer, möjligen också genom bekantskap med Mäster Daniel, växer Jakob Kremberg fram som representant för den inhemska utvecklade högstilen. Det är ett bevis för att Kremberg helt står på inhemsk

botten att han på en gång har något av Ganssogs återhållsamhet och Statius' dekorativa rikedom. Krembergs konst, ehuru på samma utvecklingshöjd som den samtida utländska, uppnår icke dess dekorativa frihet. Och den hjälper till att sätta sin prägel på hela provinsens konst. Utan de klassiska krafterna i centralverken hade utvecklingen säkerligen uppnått den barock, varmed i Danmark 1630- och 40-talen börja med Abel Schröder och Hans Gudewerth d. ä.

Denna återhållsamhet trots barockutvecklingen är det för Skånes dekorativa konst karaktäristiska. Den trycker också sin prägel på verkstadsarbetena: det arkitektoniska skelettetet förblir harmoniskt och utvecklingen inriktar sig på det ornamentala. Här gör man i stället originella ansatser. Det enstaka exempel som ovan framdragits i Falsterbogruppen och i Väsbyaltaret skola följas av flera.

På den nu skildrade grunden uppstår en rik dekorativ bygdekonst. Den korta livstid som var den beskärd fylldes av rika frukter, men fick ett brått slut. Krig härjade — och Skåne fick ett nytt fädernesland. När provinsen efter erövringens och omvälvningens barbari åter kan börja tänka på konstnärlig kultur, har kontinuiteten gått förlorad och man står i stället färdig att mottaga en ny importkonst: den tessinska barocken.

FÖRTECKNING ÖVER BILDERNA.

1. Dörrar av ek; fordom i Lunds domkyrka.
2. Predikstol från Källs Nöbbelöv.
3. Lunds domkyrkas forna altare. Lavyr från 1834.
4. » » » » Rekonstruktion av baksidan.
5. Maria. Alabasterfigur från Lunds domkyrkas altare.
6. Magdalena. » » » » »
7. Paulus. » » » » »
8. Petrus. » » » » »
9. Laurentius. » » » » »
10. Putto. » » » » »
11. Johannes. » » » » »
12. Matteus. » » » » »
13. Gavelfigur av alabaster. » » » »
14. » » kritsten. » » » »
15. Porträtt av Fredrik II. Lunds domkyrkas altare.
16. » » drottning Sophie. » » »
17. » » prinsessan Elisabeth. » » »
18. Torso av putto i stuck. Lunds domkyrkas altare.
19. Jesusfigur av Jakob Kremberg.
20. Mariafigur av Jakob Kremberg.
21. Relieftavla av alabaster från Lunds domkyrkas altare.

22 och 23. Vinge från Lunds domkyrkas altare.

24. Dekorativ figur av Jakob Kremberg.
25. Detalj av vinge från Lunds domkyrkas altare.
26. Portalen på Lystrups slott, Själland.
27. Gravmonument över Erik Podebusk i Aarhus domkyrka.
28. Detalj av altaret i Kronborgs slottskyrka.
29. Riksrådet Anders Bings gravmonument i Smedstorp.

30—32. Detaljer av d:o.

33. Lunds domkyrkas predikstol.

34 och 35. Detaljer av Lunds domkyrkas predikstol.

36. Alabastertavla från N. Vram.
37. Relief av alabaster från Ö. Strö.

38—42. Reliefer från Lunds domkyrkas predikstol.

43 och 44. Ornament från Lunds domkyrkas predikstol.

45. Predikstol från Reng.

46 och 47. Detaljer av forna altaret i Reng.

48 och 49. Malmö Petrikyrkas predikstol.

50. Malmö Petrikyrkas altare.
51. Detalj av altaret i Slangerup, Själland.
52. Moses. Från Malmö Petrikyrkas altare.
53. Johannes döparen. Från d:o.
54. Läktare i Kronborgs slottskyrka.
55. Altare i Hörby.
56. Hälsingborgs Mariakyrkas predikstol.
57. Detalj från Hälsingborgs Mariakyrkas predikstol.
58. Intarsia från Hälsingborgs Mariakyrkas predikstol.
59. Altare i Burlöv
60. Altaret i Gårdstånga.
61. Predikstolen i Gårdstånga.
62. Dopfunten i Gårdstånga.
63 och 64. Detaljer av predikstolen i Gårdstånga.
65. Överstycke till Gårdstånga predikstols dörr.
66 och 67. Reliefer från dopfunten i Gårdstånga.
68. Kapellskrank i Gårdstånga kyrka.
69. Detalj av kapellskranket i Gårdstånga.
70. Tavla över dopfunt av Jakob Kremberg.
71. Predikstol i Hör.
72. Predikstol i Anderslöv.
73. Detalj av predikstolen i Hör.
74. Relief från predikstolen i Anderslöv.
75. Överstycke från predikstolen i Anderslöv.
76. Läktare (nedriven) från Holmby kyrka.
77. Detalj av dopfunttavlan i Gårdstånga.
78. Krucifix i Gårdstånga.
79 och 80. Symboliska figurer av Jakob Kremberg.
81. Predikstol i Vallkärra.
82. »Drottning Margaretas stol» i Falsterbo kyrka.
83. Predikstol i Falsterbo.
84. Altare i Fuglie.

Av bilderna äro n:r 19, 20, 22, 23, 25, 29—32, 34, 35, 44, 52, 53, 59, 60—65, 68, 69, 71—73 foto Rahmn, Lund; 5—17 och 38—42 foto Mattson, Lund; 26—28, 51, 54 foto Hude, Roskilde; 49 och 74—76 foto Cronquist, Malmö; 56—58 foto Hälsingborgs museum; 45—47 foto Kulturhistoriska museet, Lund; 3 och 33 foto Bagge, Lund; 48 och 50 foto Sjöberg, Malmö, samt 2, 18, 24, 36, 37,43, 55, 66, 67, 70, 77—80 författarens foton.

REGISTER.

Förekommande förkortningar: alt. = altartavla; ep. = epitafium; pred. = predikstol.

Aakirkeby (Danm.), alt. ..... 166 f., 203
Aarhus, domkyrkan, gravvård över Erik Podebusk till Bistrup 85
— ep. 160
Akershus 105
Aldegrever, Heinrich 44
Almerico, Villa, se Vicenza, Villa Rotonda.
Amman, Jost 171
Amsterdam, rådhus 16
Anders Jakob ..... 138 f., 204
Anderslöv, pred. ..... 198 f., 203, 204
Annaberg, S. Annakyrkan, alt. 192
Antwerpen 12, 13, 14, 16 f., 89, 90, 91, 119, 120
— rådhuset ..... 14 f., 89
Augsburg 56

Backofen 2
Beham, H. S. 121, 171
Belitz, alt. 38
Berg, Claus 3, 69
Bildhuggare, se förnamn.
Billedsnider, se förnamn.
Binck, Jakob 42, 70, 170
Blentarp, gavel 223
Blocke, Wilhelm van der 66, 98
Bloemart, Cornelis 16, 40
Bohus 105
Bollerup 43
Bolshög, alabastertavla 119
Borreby, Danmark 43
Bos, Cornelis 13, 20, 28, 191
— Hieronymus 29
Braisne-le-Comte, alt. 38
Bramante ..... 14, 55 f.
Broby, läktare 193
— pred. 209
Broederlam, Melchior 83
Broeucq, Jacques du 15, 34, 38, 64, 65, 66, 70, 118, 124
Brosamer, Hans 171
Brunelleschi 63
Burlöv, altartavla 166 ff., 173 ff., 184, 187, 203, 221
— brudstol 193, 203, 207
— läktare 193, 203, 207
— predikstol 210
Bussaert, Martin 43, 45, 137
Bårslöv, predikstol 216
Böhle, Hans 162

Campen, Jakob von 16
Claes, Allaert 12
Cleyne, Frantz 151
Cock, Hieronymus 13
Cocke, Pieter ..... 13, 16 f.
Colyn, Jakob 5, 13, 16, 28, 40, 70, 97, 191, 222
Cort Snedker 151
Cranach, Lukas 121

Daniel, Mäster, se Tommisen.
Danzig 17, 90, 220
Dauher, Adolf 192
Delft, Groote Kerk, pred. 40
Ditterlin, Wendel 32, 191
Djurröd, predikstol 212
Donatello 117, 118, 126
Dortrecht, skrank 16
Dubroeucq, Jacques, se Broeucq.
Ducerceau 93, 98
Ducker, Casper 150
Dybeck, gavlar 50, 224
Dürer 37

Egeskov 43
Egger, Heinrich 150
Eilert Grubbes bildhuggare 55—88, 225
Ekeby 220
Emden 91, 105
—, rådhus 91, 93, 104
—, Grosse Kirche, skrank 97
Engelsholm (Danmark) 93

Everlöv, kyrkan ... 48
— alt. och pred. ... 222
Everöd, predikstol ... 219
Eyck, van, Bröderna ... 5

Falkenberg ... 106
Falsterbo, predikstol ... 212
— drottning Margaretas stol ... 212 f.
Farhult, predikstol ... 220 f.
Farstorp, altare ... 53
Feltman, se Veltman.
Finja, predikstol ... 210
Fjelkinge, predikstol ... 214 f., 217
Flensburg ... 187
Fiesole, Mino da ... 15, 69
Florens, S. Croce, pred. ... 39, 113, 196
— Cap. Pazzi ... 63
— S. Miniato, gravvård ... 83
— S. Spirito, » ... 64
— S. Lorenzo, Lorenzo di Medicis grav ... 77, 133
Floris, Cornelis 5, 13 ff. 17, 18, 19, 23, 24, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 42, 43, 64, 65 ff., 70, 83, 90, 92, 97, 98, 101, 103, 115, 118, 120, 128, 169, 170, 177, 191, 203, 222
Floris, Jakob ... 121, 145
Flötner, Peter ... 26, 28, 171
Frankfurt a. d. Oder ... 107
Frandsen, Thomas ... 87
Fredriksborg ... 7, 103, 105, 159, 160, 162
Fuchs, Adam ... 121
Fuglie, altare ... 53, 213 f.
Fuhrmann, Val. ... 171
Fågelsång ... 107 f.
Färlöv, predikstol ... 217

Gaddi, Taddeo ... 124
Galle, Philipp de ... 19
Gansauge, Johann (d. ä.) ... 107
Ganssog, Johannes 107—136, 140, 144, 170, 225, 226
Gemperlin, Tobias ... 56
Genarp ... 223
Genteraltaret ... 25
Gerridsen, Löf ... 90
Gheyn, J. D. ... 98
Ghiberti ... 15, 117
Gislöv, predikstol ... 22
Glemminge, kyrkan ... 48
Greco, el ... 131
Grundt, Jochim ... 150
Guckeysen, Egenolf ... 171
Gudewerth, Hans, d. ä. ... 227
Gustav Adolf, predikstol ... 222
Güstrow, slottskyrkan ... 108

Gårdstånga, kyrkan ... 8
— funt ... 175 f., 180 f., 186, 193, 204
— altare ... 178 f., 200, 204
— predikstol ... 179 f., 185 f., 204
— skrank ... 182, 187, 192
— krucifix ... 181
— kapell ... 182, 186 f., 202
— samtliga dekorationer 183 ff., 187—192, 206

Haag ... 17
— Groote, Kerk, pred. ... 40
Hal, altare ... 38
Halmstad ... 105, 106
— gravst. ... 92
Hamburg ... 17, 90
— Hause des Speersorts ... 187
Hammar, St., gavel ... 223
Hammarlunda, predikstol ... 163 f.
Hans v. Andorf ... 91
Hans v. Antwerpen. Se Steenwinkel.
Hanss tor Brugge ... 150
Harlösa ... 223
Heidelberg, slottet, Otto Heinrichs-bau 86
— Haus zum Ritter ... 86
Helmont, Antonis v. ... 40
Helsingör ... 90, 206
— Olaikirke, predikstol ... 149, 159, 215
— epitafier ... 160
Herlufsholm, kyrkan, grav. ... 43
Herzogenbusch, pred. 16, 39 f., 113, 196
Hesselagergaard ... 43, 48
Hirschvogel ... 28, 170, 171
Hoby, Ö., predikstol ... 219
Holbein d. y. ... 22
Holmby, predikstol ... 199 f., 203
— dopfunt ... 200, 203
— bänkar och läktare ... 201, 203
Hunderup, gravmonument ... 43
Häckeberga ... 43
Hälsingborg, Mariakyrkan, predikstol 160—163, 185
Höja ... 220
Hör, altartavla ... 201 f., 203
— predikstol ... 196—198, 203, 204
Hörby, altare ... 163 f.
Hörup, predikstol ... 198, 203

Ingelstad, V., gavel ... 223

Jacob Billedsnider ... 43, 85
Jakob Contrafeier ... 183
Jamnitzer, Wenzel ... 171
Jensen, Knud ... 183
Jensen, Michel ... 150
Jerrestad, predikstol ... 217 f.

Jesper Snedker, se Matiessen.
Jespersen, Magnus 137
Jever, Wiemkengraven 222
Jörgen, Mäster ..... 137 f., 177, 204

Kampen, Kamin 16, 222
Key, Liewens de 18
Klagstorp, V., altare 207
Knislinge, altare 53, 207
Koburg, Pfarrkirche 98
Koldinghus 107
Kolmar, privathus, burspråk 40
Kramner 31, 171
Kremberg, Jakob, 7, 77, 151, 152, 157, 159, 166—205, 226 f.
Kristianopel 105
Kristianstad, alt. och pred. 9, 16
Krogen, se Kronborg.
Kronborg, 7, 47, 75, 87, 89 ff., 106, 107, 108, 135, 137, 157, 158 ff., 170, 220
— altartavla ..... 87 f., 132
— kyrkoportal 102, 104
— läktare 159
Källstorp ..... 119 f.
Kävlinge, predikstol ..... 163 f.
Köln, domen, ep. Schauenburg 120
Königh, Paul 150
Köning, Hendrik ..... 146, 151 f., 156 f.
Königsberg, hertig Albrechts grafmonument 14, 97, 191
— hertiginnan Dorotheas epit. ..... 14 f.
Köpenhamn 42, 146
— S:t Petrikirke 93
— Rosenborg 75
— Helligaandskirke 93
— Blaataarn 93
— fontänen på Gammeltow 160
Köpinge, Gärds, alt. 207

Labenwolf, Georg 75
Lackalänga altare, ... 54
Lambert Pandemager 90
Landskrona, slott 202
Lautensack, Heinrich 171
Léau, epitafium 14
— S. Leonard, altare 39
Lencker 171
Leyden, Lucas von 12, 145
Lichtwark, A. 12, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 47
Lionardo 124
Lomma, altare ..... 52 f., 54
Lorichs, Melchior 70, 75
Lund, domkyrkan 8, 61
— — dörrar 44
— — altare 8, 56—84, 99, 101, 102, 108, 124, 166, 173 ff., 184, 203
Lund, domkyrkan, predikstol ..... 8, 107—136, 140, 185, 187, 197
— — dopfunttavla ..... 192 ff.
— — gravstenar: Mauritz Sparres ... 45
— — — Peder Marsvins och Hille Tage Henriksons Daaters 45
— — — Torben Billes 45
— — — Benedictus von Qualens ... 46
— — — Jakob Sested Uhörte och Lene Wefferts 46
— — — Peder Dringelbergs 46
Lundehave (Själland) 93
Lübeck 86
Lüneburg 48
— rådhuset, dekoration 156
Lystrup (Själland) 85, 86, 87, 105
Löddeköpinge, predikstol 117
Löderup, predikstol 198, 203
Löwen, epitafium 36

Maglarp, gavel 223
— predikstol ..... 51 f.
Mainz, dômen, epitafier 98
Majano, Benedetto da 39, 70
Malmö, Petrikyrkan, pred. 139—145, 206
— — dopfunten ..... 145 f.
— — altare ..... 150—158, 184, 193, 207
— — alabasterepitafium 119
— — epitafier 147, 148, 165
— Flensburgska huset 223
Matiessen, Jesper ... 90, 148 f., 158, 215
Mecheln 89
Michel von Geilkirch 150
Michelangelo 31, 71, 74, 77, 133
Mikkel Christian 137
Milano 71
Mogens Snedker 138
Mons, S:te Waudru, Magdalena-altare 38, 64, 65, 66
Monte Sansavino, terrakottaaltare 64
Mästaren från Flemalle 123
Müller, Gottfrid 31

Nymö, predikstol 218
Nürnberg, Rochusaltaret 37
Nöbbelöv, Källs, predikstol ..... 50 f.

Odense, S:t Knud, altartavla 3, 37
— — epitafium över prins Frantz ... 35
Offe, Tomas 150
Omer, epitafium 36
Onebjerg, predikstol 160
Opbergen, Antonis von 89 ff., 105, 108, 219
Okome, altare 106

Orley, Barent van 15
Osby, predikstol 210

Paaske, Hans 89
Palladio, Andrea 55, 56, 74, 87
Palladius, Peter 51
Parchim, S:t Georg, predikstol 162
Paris, S:te Eustache 99
Passe, Henri von 89
Pavia, domen 55
— la Certosa 86
Pedersen Malmøe, Erik 137
Peiter, mäster 151
S:t Peters kloster, predikstol ..... 50 f.
Pisano, familjen 79
Pitoni, Battista 179
Prag 17
P. S. 84

Quade, Görries 162
Quentell, Peter 171
Qvesarum, stödfigurer 199, 203
— symboliska figurer 202, 203
Qviinge, predikstol ..... 217 f.

Rafael 13
Raus, predikstol, altare ..... 220 f.
— läktare ..... 193, 221 f.
Regenfort, Jakob 162
Reng, altartavla ..... 138 f., 207, 209
— predikstol ..... 138 f., 207
Reslöv, predikstol ..... 163 ff.
Rom 13
— Konservatorpalatset 31
— S. Maria del Popolo, gravvårdar över kardinalerna Basso och Sforza 14, 64, 65, 97, 98
— Titusbågen 65
Roskilde, domkyrkan, Kristian III:s gravmonument 14, 23, 43
— — altare 16
Rossellino, Antonio 69, 83
— Bernardo 69
Rostock, Petrikyrkan, predikstol 40
— S:t Jakob, predikstol 114
Rothenburg, rådhus 202
Rotterdam 119, 120
Råbelöv, gavlar 223
Rörum, S., predikstol 51

Sæby (Danmark), predikstol 215
Sansovino, Andrea 14, 64, 65
— Jacopo 70
Sarto, Andrea del 124
Saxtorp, predikstol 216
Scheershof 187
Schleswig, domkyrkan, gravmonument över Fredrik I 14, 42, 64
Schongauer 29
Schröder, Abel 226
Schweinfurt, rådhus 202
Schön, Erhard 170, 171
Sejerslev, (Danmark) kyrka 52
Serlio, Sebastian 16, 18
Settignano, Desiderio da 69
Simrishamn, predikstol 217
Skarhult ..... 43, 47, 49 f., 224
— kamin 87
— alabastertavla 119
Skegrie, predikstol 211
Skivarp, altartavla 223
Skurup, predikstol 216
Siena, S. Giovanni 117
Simrishamn, läktare 193
Slangerup, Själland, kyrka 93
— altare ..... 159 f.
— predikstol 215
Smedstorp, Anders Bings gravmonument ..... 93—103, 108, 135, 225
Snedker, se förnamn.
Soest, Albert von 156
Solis, Virgil 171
Sorö, kyrkan, relikskåp 44
Statius Otto från Lüneburg 149—165, 185, 188, 204, 225
Steenwinkel, Hans von, d. y. 94
— Hans von, d. ä. ..... 90—106, 135 f., 225
— Laurens von 91
— Wilhelm 94
Steenhugger, se förnamn.
Stjerneborg 92, 98
Stoby, predikstol 209
Stoer, Lorenz 170, 171
Stoss, Veit 69, 80
Strö, Norra, predikstol ..... 215 f., 221
— Östra, alabastertavla 119 f., 130, 144
Strövelstorp, gravsten 45
Stuttgart, Lusthaus 49
Stävie, predikstol ..... 162 f.
Surbeck, Franz 150
Suttmeier, Gert 156
Sweiss, Lorens 9, 16
Svenstorp ..... 103 ff., 139
Søffrensen, Niels 150
Sövde, gavel 223
Sövestad alabasteraltare 119

Taillebert 39
Terwens, Jan 40
Tintoretto 124
Tomarp, V., predikstol 223
— gavel 223

Tommisen, Daniel 104 f., 137—148, 204, 217, 225
Torkelsen, Rasmus ... 150
Torp, Östra, predikstol ... 50 f.
Tranebjerg (Själland), altartavla ... 160
Trolle-Ljungby, gavlar ... 223
Trollenäs ... 43
Tygelsjö, torn ... 223
— altare ... 207

Ullrich, Heinrich ... 121
Uranienborg 55 f., 87, 89, 91 f., 104, 115, 116, 225

Vallkärra, predikstol ... 208 f.
Vallø ... 86
Vanås ... 47 f.
Varberg, fästning ... 105
Veberöd, predikstol ... 209
Vellert, Dirk ... 15, 36, 37, 119
Veltman, Heinrich ... 150
Vemmerlöv, V., predikstol ... 211
Veneziano, Agosto ... 13, 23, 28
Weyden, Rogier van der ... 25, 83, 123
Vicenza, Villa rotonda ... 55
Vico, Enea ... 13, 23, 28
Wien, Stefansdomen, predikstol ... 40
Vischer, Peter ... 69
Wismar ... 86, 114
S:t Jörgen, pred. ... 40, 162
Wittenberg ... 121
Vittskövle, inskrifttavla ... 45
— tornet ... 47
Vitruvius ... 92
Vogtherr, Heinrich ... 171
Vram, N., alabastertavla ... 119 f., 131
— Ö., kyrkoinredning ... 218 f.
Vredeman de Vries, Hans, 5, 17 ff., 23, 24, 26, 28, 29, 32, 35, 36, 54, 90 ff., 97, 98, 115, 155, 169, 170, 177, 188, 191, 219, 222, 225
Vredeman de Vries, Paul, 9, 169, 184, 188
Välluv, predikstol och altare ... 221
Väsby, altartavla ... 216 f., 226
— predikstol ... 216

Ypern, predikstol ... 39

Örebygaard (Låland) ... 103
Örekrog, se Kronborg.
Övraby, predikstol ... 211

RÄTTELSE:

Sid. 14, r. 10 står Roskilde; skall vara Schleswig.
» 53, not 1 » fig. 81; skall vara fig. 84.

BILD 1. DÖRRAR AV EK; FORDOM I LUNDS DOMKYRKA.

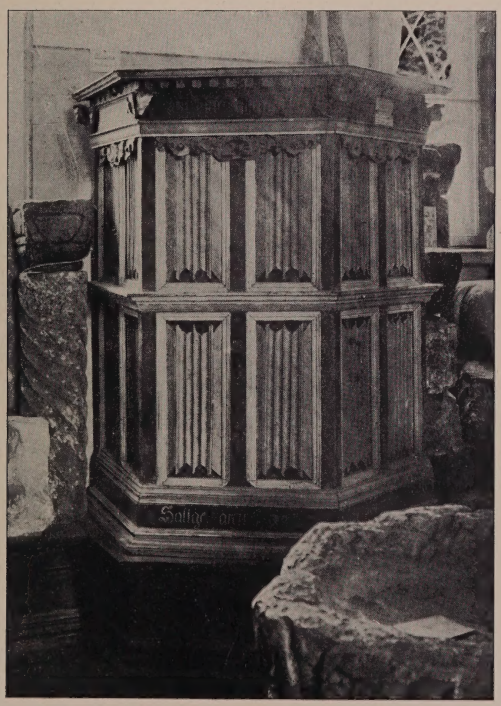


BILD 2. PREDIKSTOL FRÅN KÄLLS NÖBBELÖV.
(Lunds universitets hist. museum.)

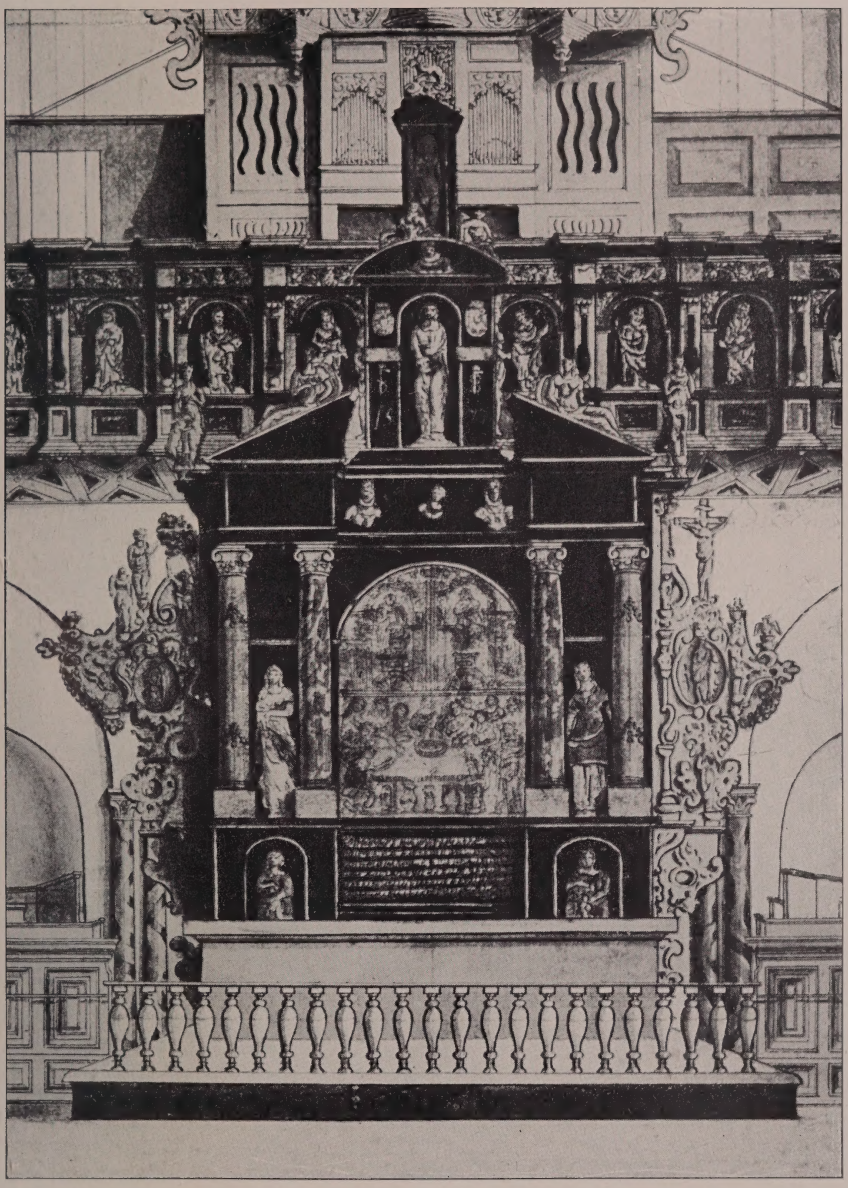


BILD 3. LUNDS DOMKYRKAS FORNA ALTARE. (EFTER EN LAVYR FRÅN 1834.)

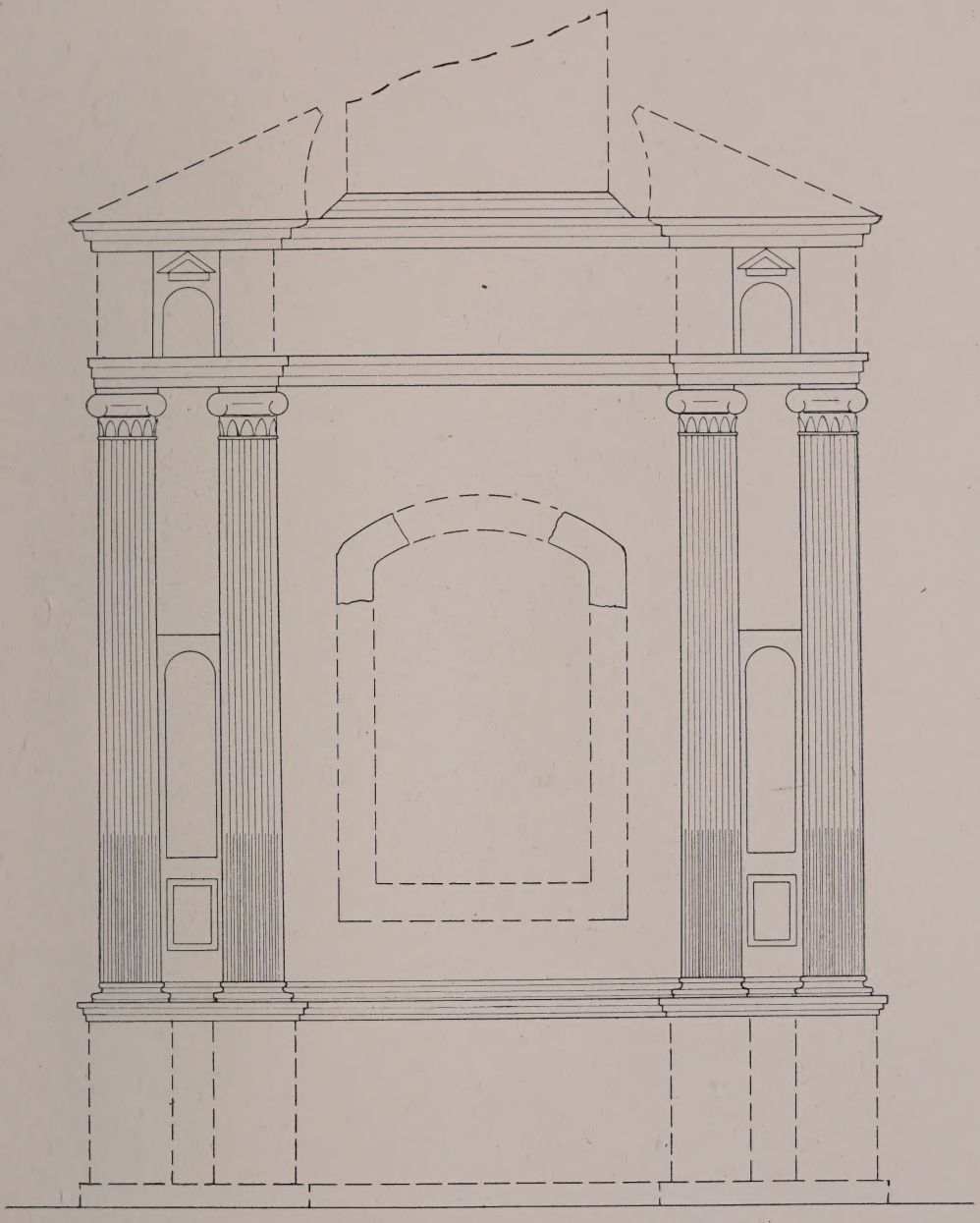


BILD 4. REKONSTRUKTION AV BAKSIDAN.
(DE STRECKADE DELARNA ÄRO FÖRLORADE.)

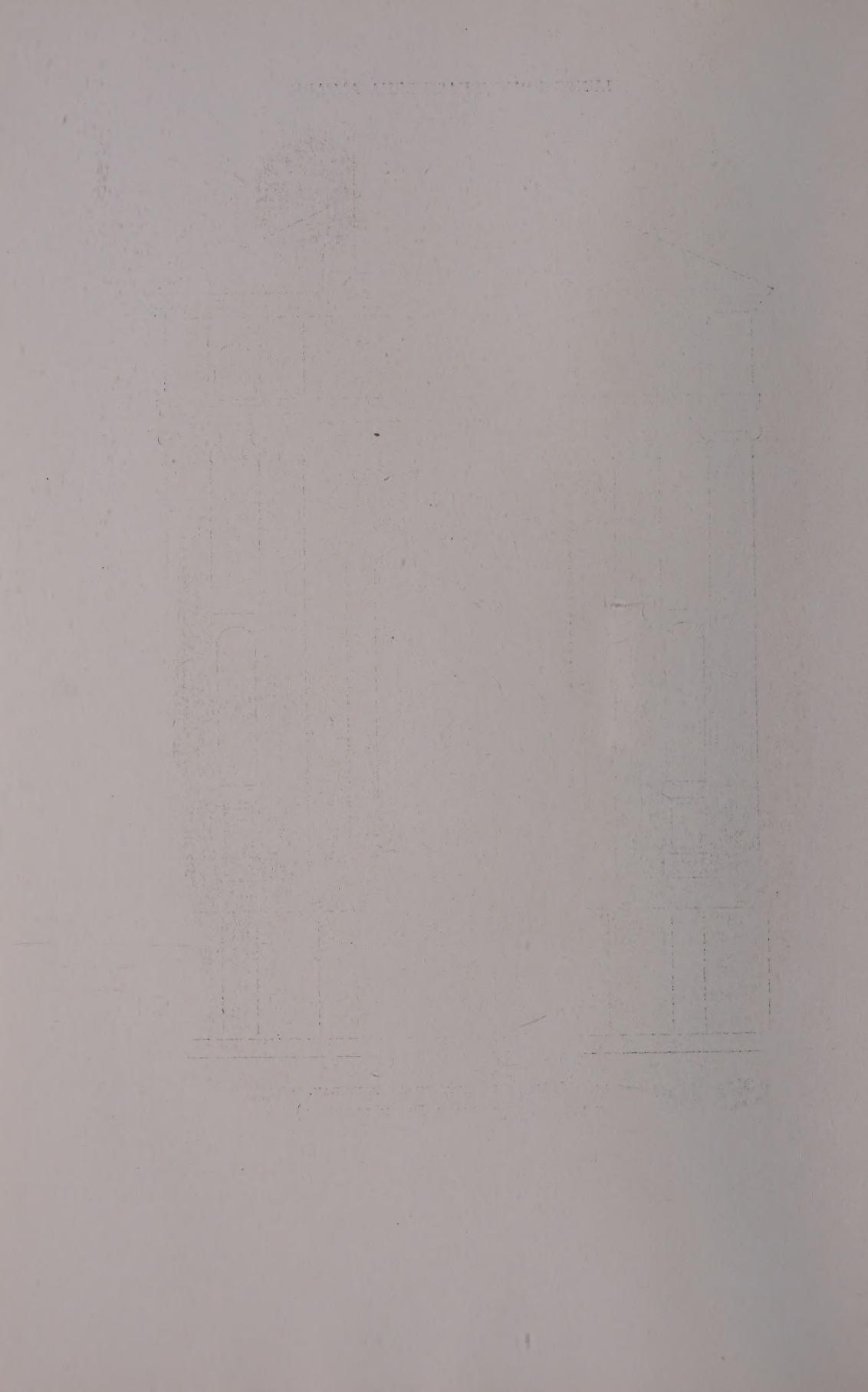


BILD. 5 OCH 6. MARIA OCH MARIA MAGDALENA.
ALABASTER. (Lunds universitets hist. museum.)

BILD. 7—9. PAULUS, PETRUS OCH LAURENTIUS.
ALABASTER. (Lunds universitets hist. museum.)

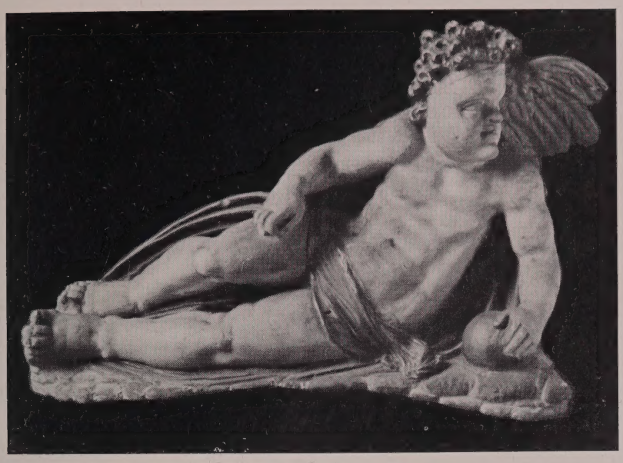


BILD 10. PUTTO.
ALABASTER. (Lunds universitets hist. museum.)

BILD. 11 OCH 12. JOHANNES OCH MATTEUS.
ALABASTER. (Lunds universitets hist. museum.)

BILD 13. FIGUR AV ALABASTER.
(Lunds universitets hist. museum.)

BILD 14. FIGUR AF KRITSTEN. BAKSIDAN.
(Lunds universitets hist. museum.)

BILD 15. PORTRÄTT AV FREDRIK II.

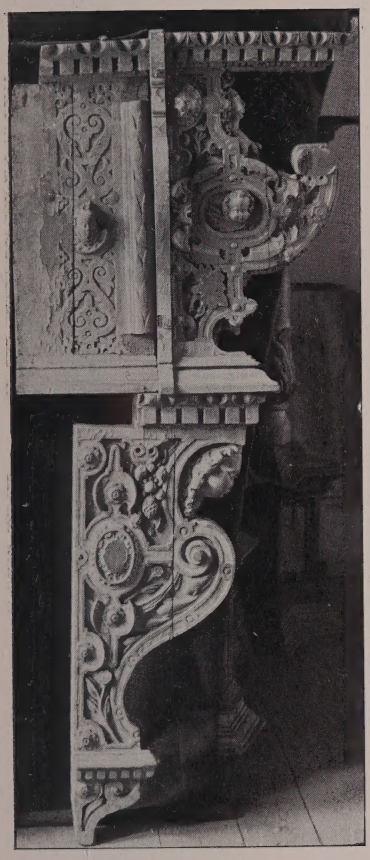
BILD. 16 OCH 17. PORTRÄTT AV DROTTNING SOPHIE OCH PRINSESSAN ELISABETH. SAMTLIGA AV ALABASTER. (Lunds universitets hist. museum.)

BILD 18. LUNDS DOMKYRKAS ALTARE. BAKSIDAN. TORSO. STUCK. (Lunds universitets hist. museum.)

BILD 19. JAKOB KREMBERG: JESUS.

BILD 20. JAKOB KREMBERG: MARIA. EK. (Lunds domkyrka.)

BILD 21. RELIEF AV ALABASTER.



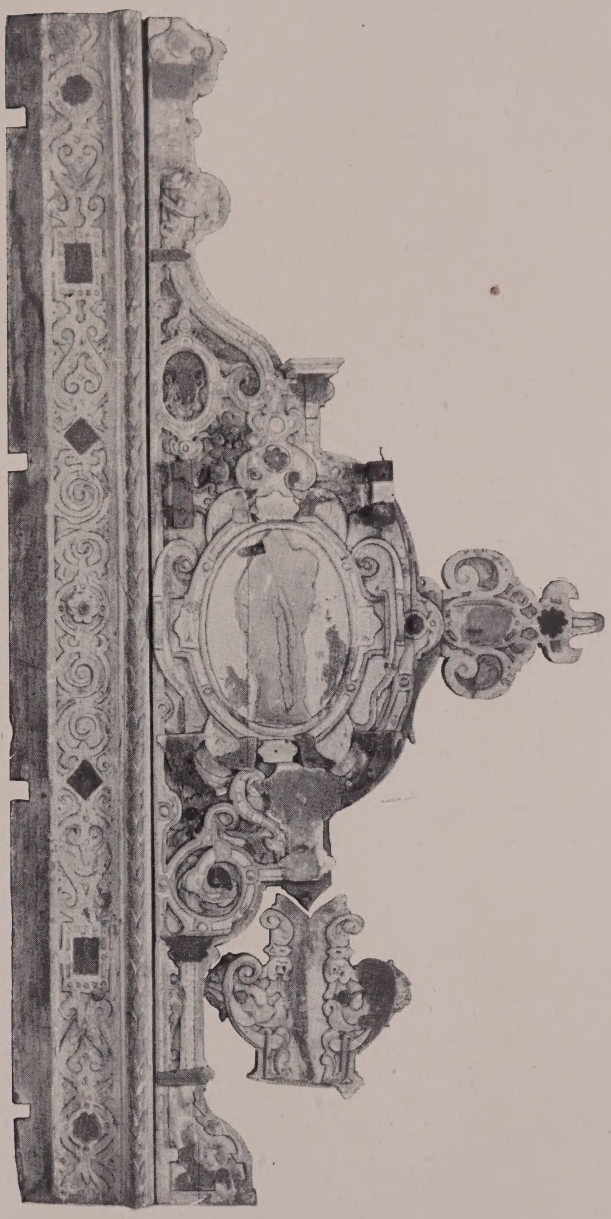


BILD. 22 OCH 23. LUNDS DOMKYRKAS ALTARES HÖGRA VINGE.
(T. V. NEDRE, T. H. ÖVRE DELEN.)

BILD 24. JAKOB KREMBERG: DEKORATIV FIGUR.
EK. (Lunds universitets hist. museum.)

BILD 25. DETALJ AV VINGE.

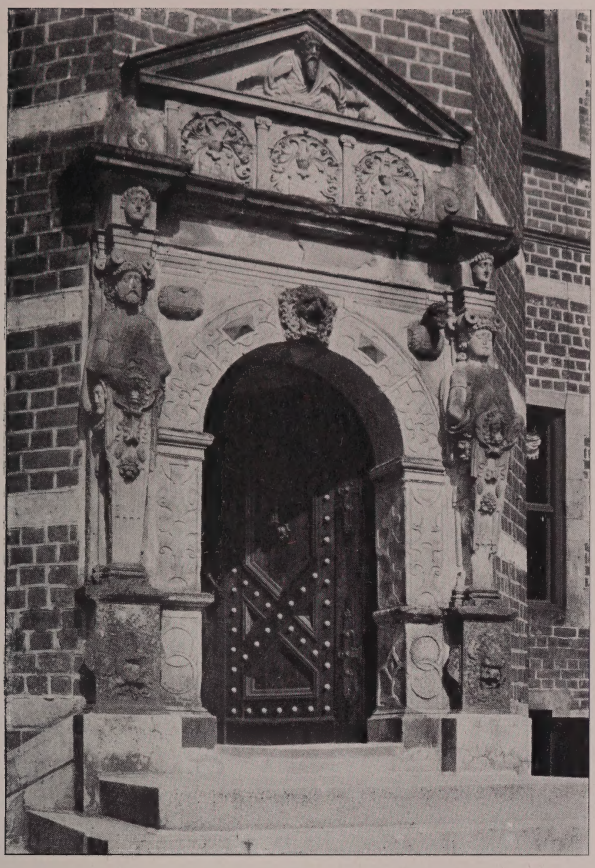


BILD 26. LYSTRUPS SLOTT (SJÄLLAND). PORTAL.

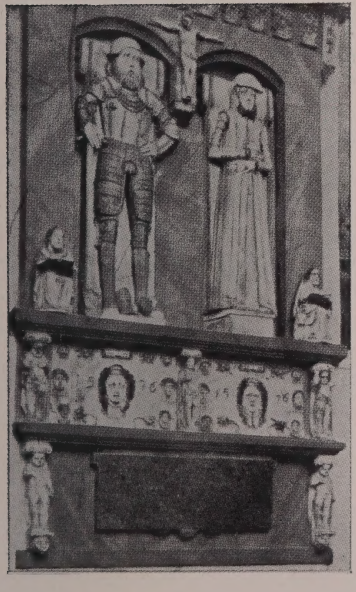


BILD 27. GRAVMONUMENT ÖVER ERIK PODEBUSK. (AARHUS DOMKYRKA.)

BILD 28. ALTARET I KRONBORGS SLOTTSKYRKA. DETALJ.

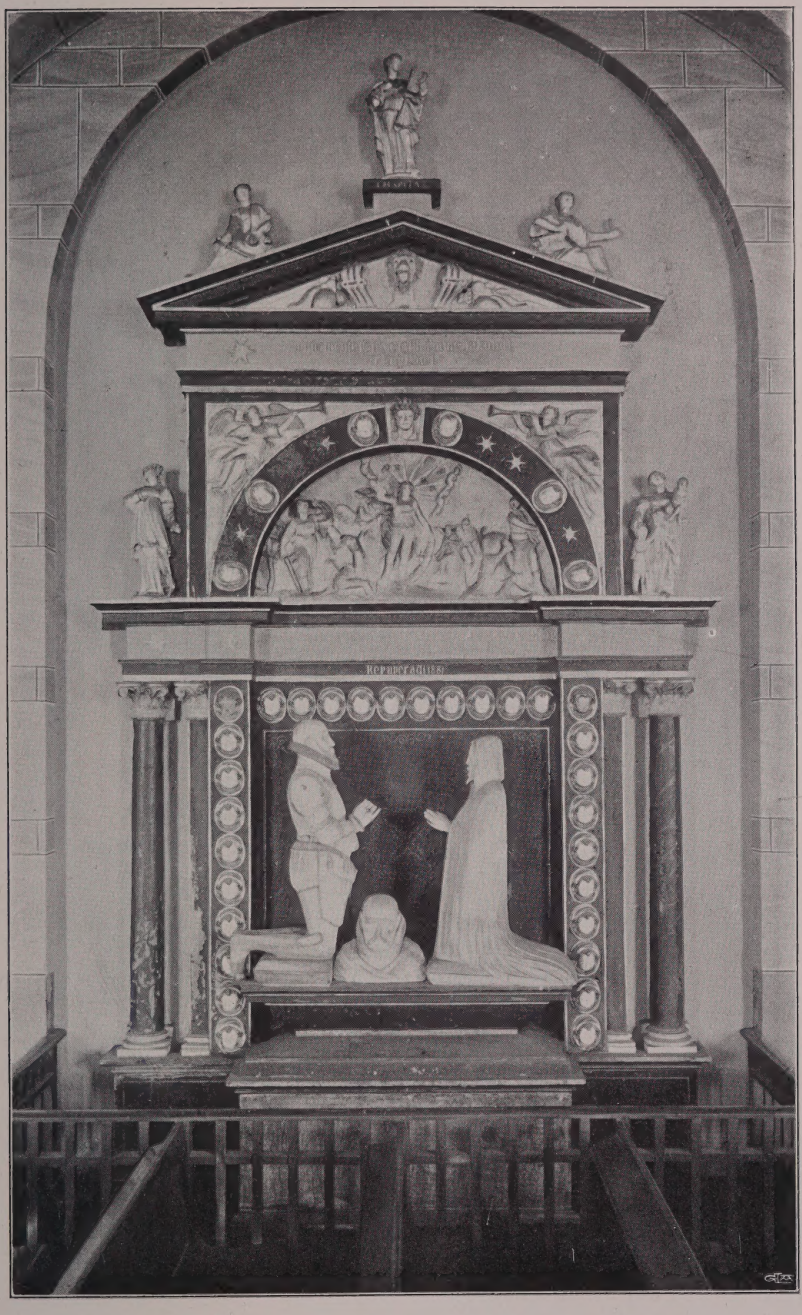
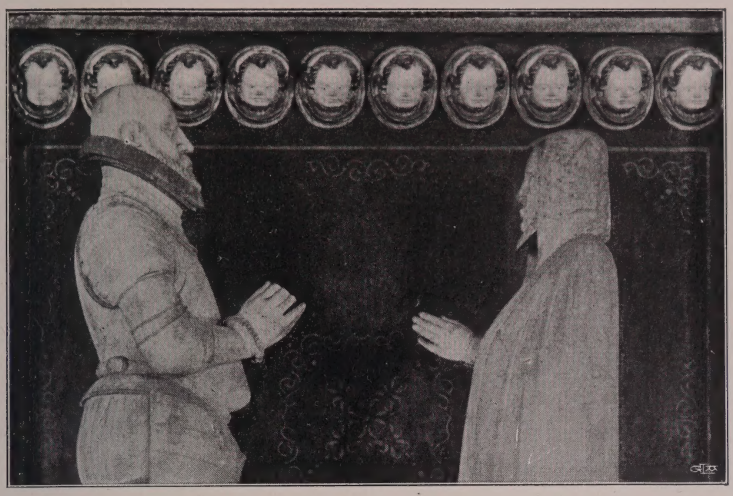


BILD 29. SMEDSTORP. ANDERS BINGS GRAVMONUMENT.



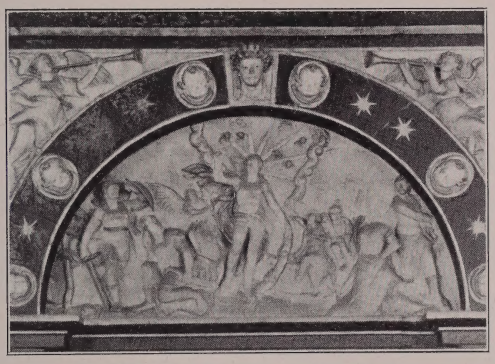


BILD. 30—32. DETALJER FRÅN GRAVMONUMENTET I SMEDSTORP.

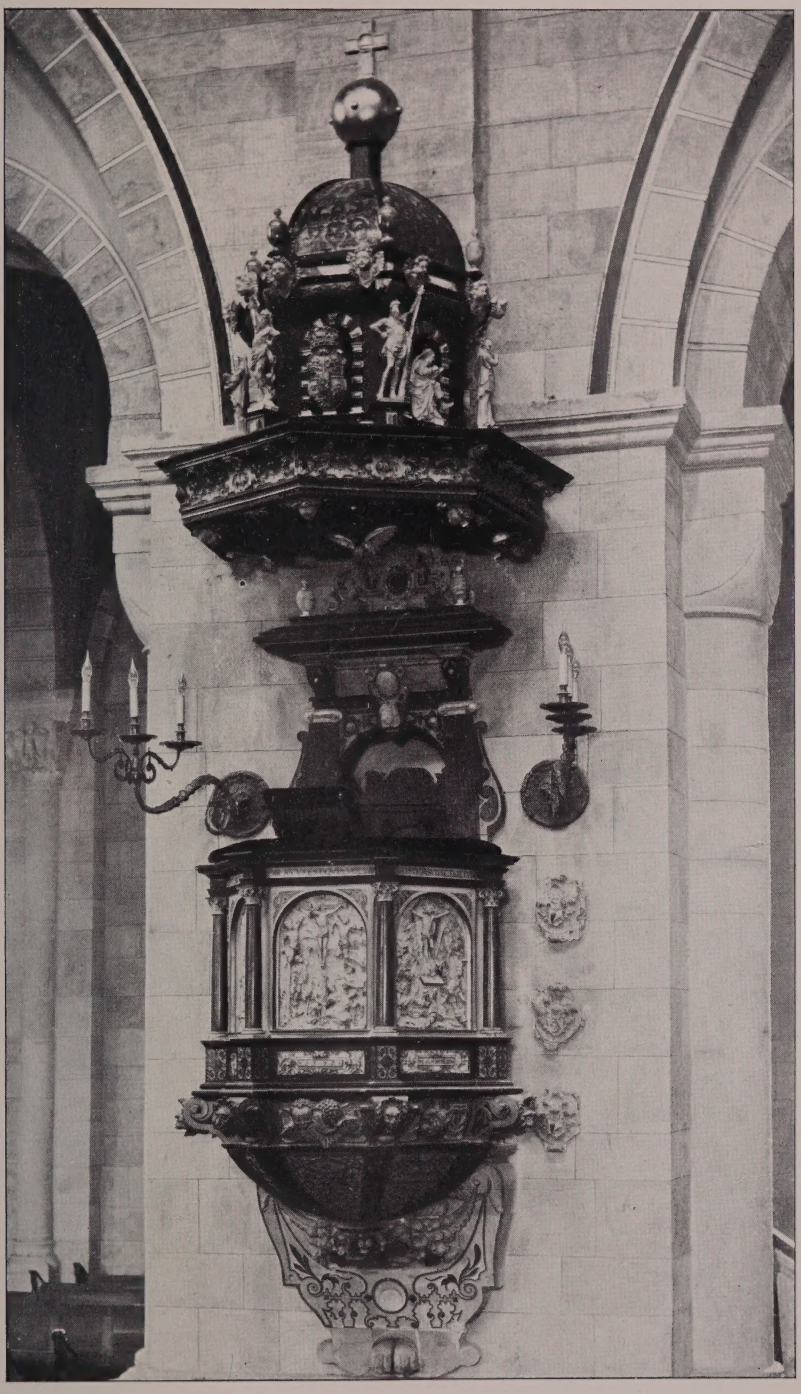


BILD 33. JOHANNES GANSSOG: LUNDS DOMKYRKAS PREDIKSTOL.

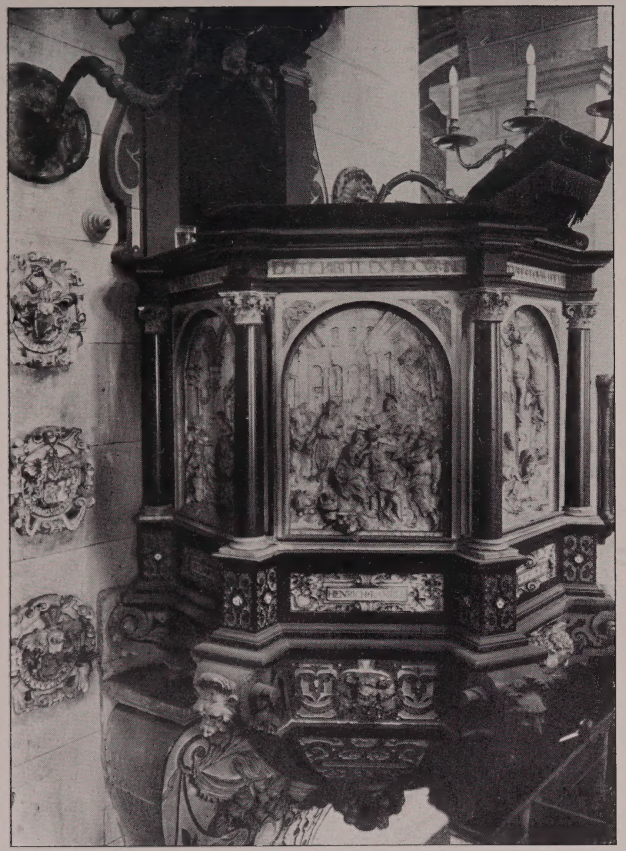


BILD. 34 OCH 35. DETALJER AV LUNDS DOMKYRKAS PREDIKSTOL.

BILD 36. ALABASTERALTARE FRÅN N. VRAM (DETALJ).

BILD 37. RELIEF UR ALABASTERALTARE FRÅN Ö. STRÖ.

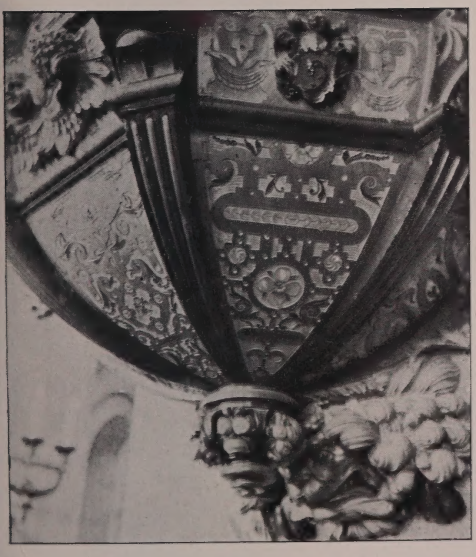
BILD 38. HERDARNAS TILLBEDJAN.

BILD 39. NATTVARDEN.

BILD 40. PINGSTUNDRET.

BILD 41. KRISTUS PÅ KORSET.

BILD 42. UPPSTÅNDELSEN.



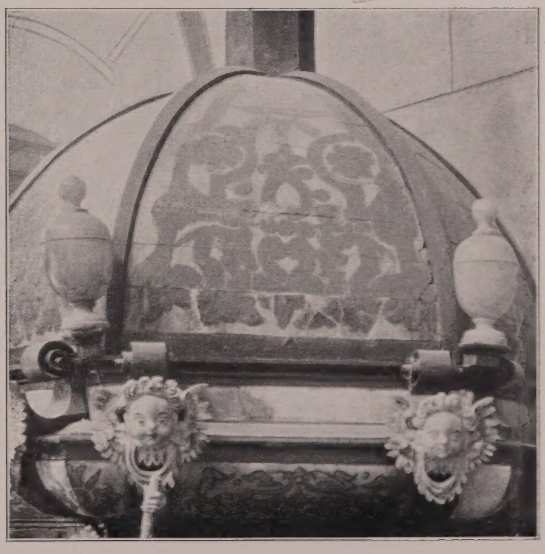


BILD. 43 OCH 44. DETALJER.

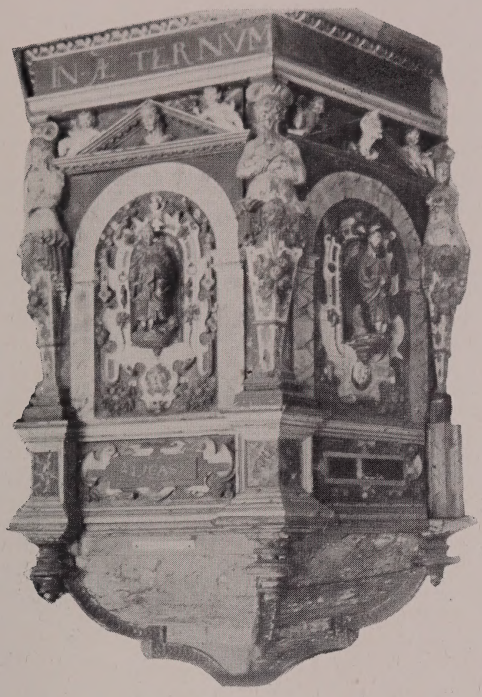


BILD 45. PREDIKSTOL FRÅN RENG.

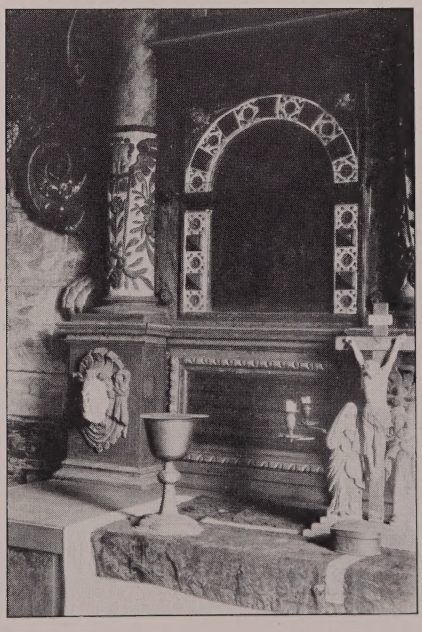


BILD. 46 OCH 47. DETALJER FRÅN FORNA ALTARET I RENG.
(Samtliga i Kulturhistoriska museet i Lund.)

BILD 48. MALMÖ PETRIKYRKA. PREDIKSTOL AV DANIEL TOMMISEN.

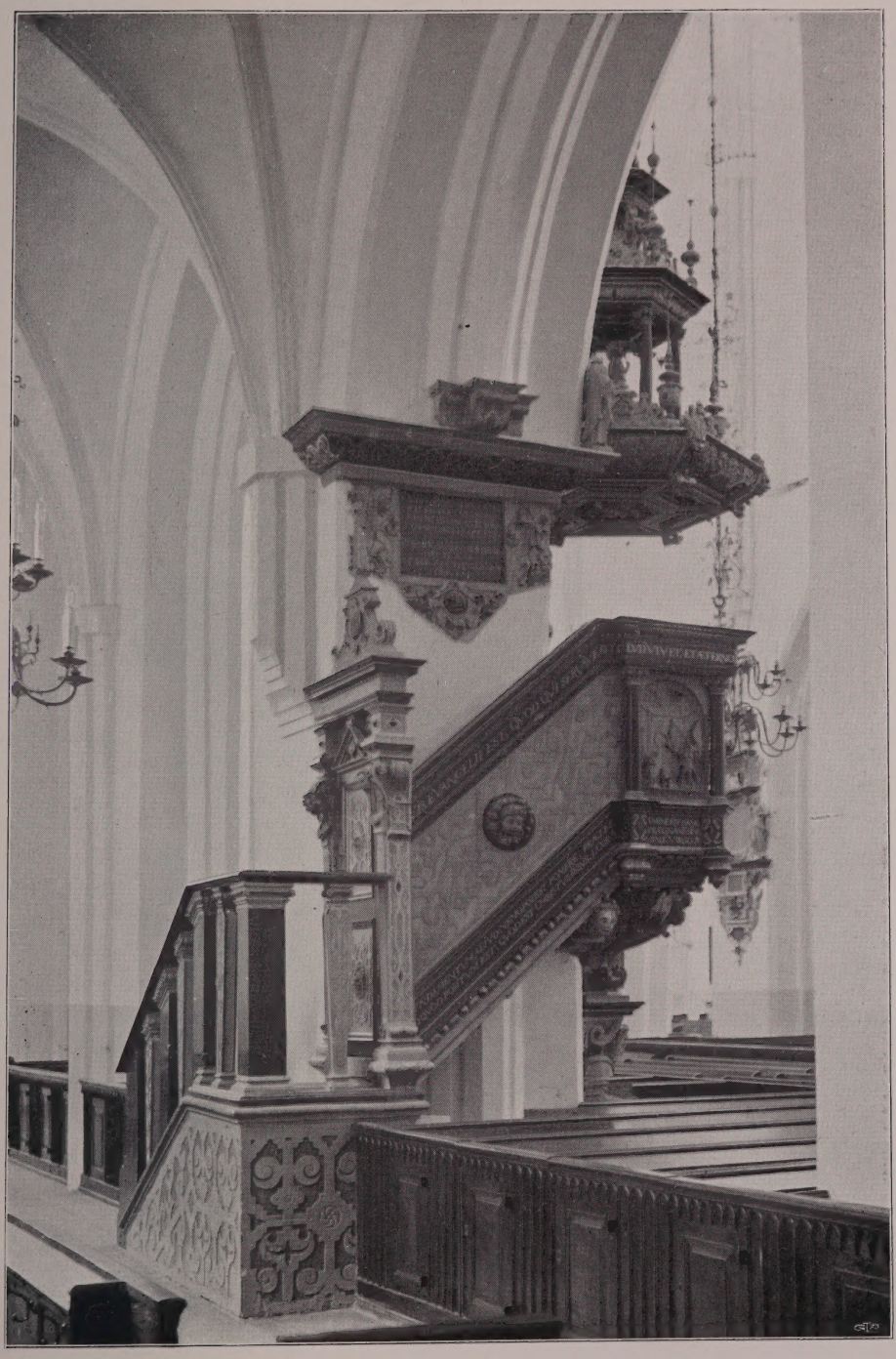


BILD 49. MALMÖ PETRIKYRKA. PREDIKSTOLEN FRÅN SIDOSKEPPET.

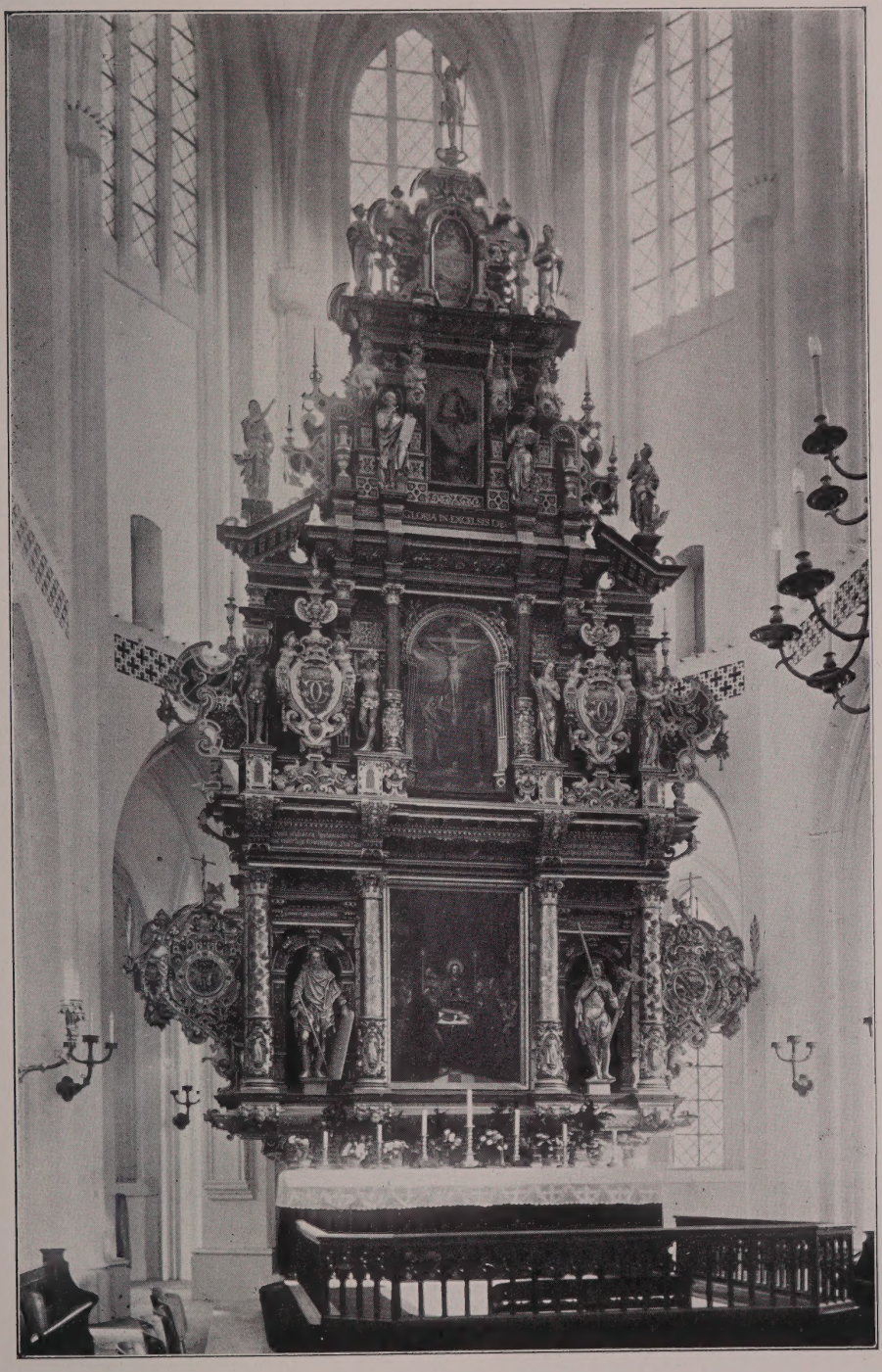


BILD 50. MALMÖ PETRIKYRKA. ALTARE AV STATIUS OTTO FRÅN LÜNEBURG.

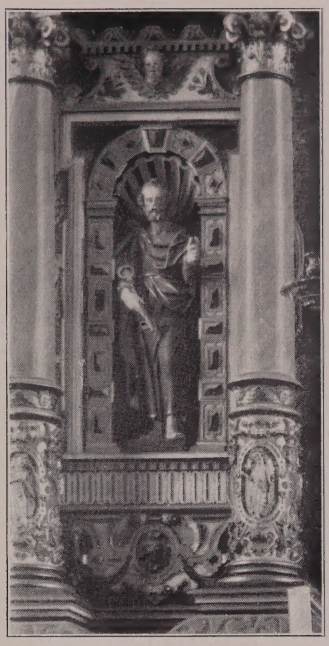


BILD 51. SLANGERUP. DETALJ AV ALTARET.

BILD. 52 OCH 53. DETALJER AV ALTARET I MALMÖ PETRIKYRKA.

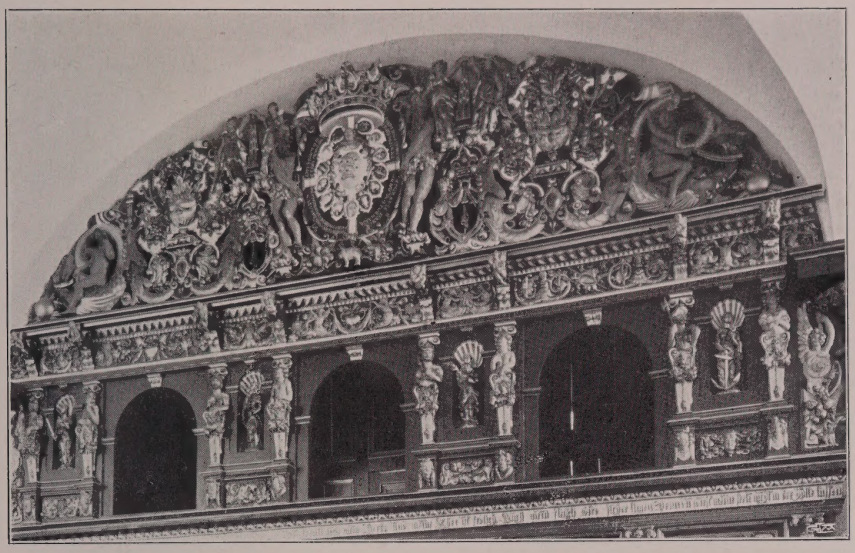


BILD 54. KRONBORG. SLOTTSKYRKAN. LÄKTARE.

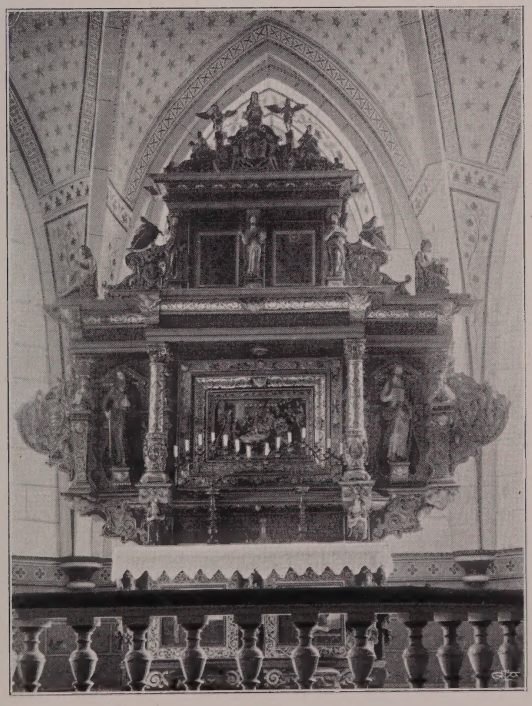


BILD 55. HÖRBY. ALTARE.

BILD 56. HÄLSINGBORGS MARIAKYRKA. PREDIKSTOL AV STATIUS OTTO FRÅN LÜNEBURG.

BILD. 57 OCH 58. DETALJER AV HÄLSINGBORGS MARIAKYRKAS PREDIKSTOL. (BRÖSTNING OCH DÖRRFÄLT.)

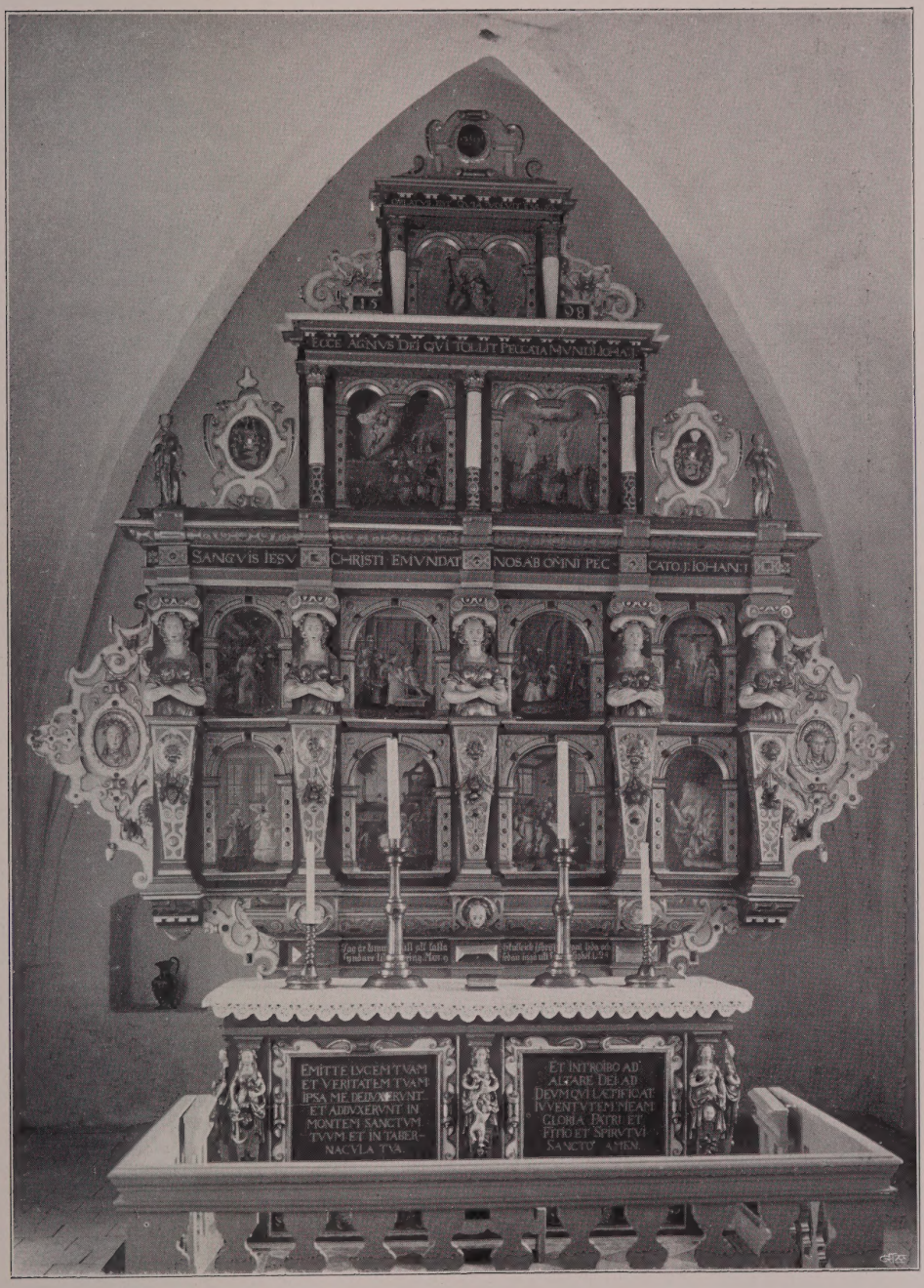


BILD 59. BURLÖV. ALTARE.

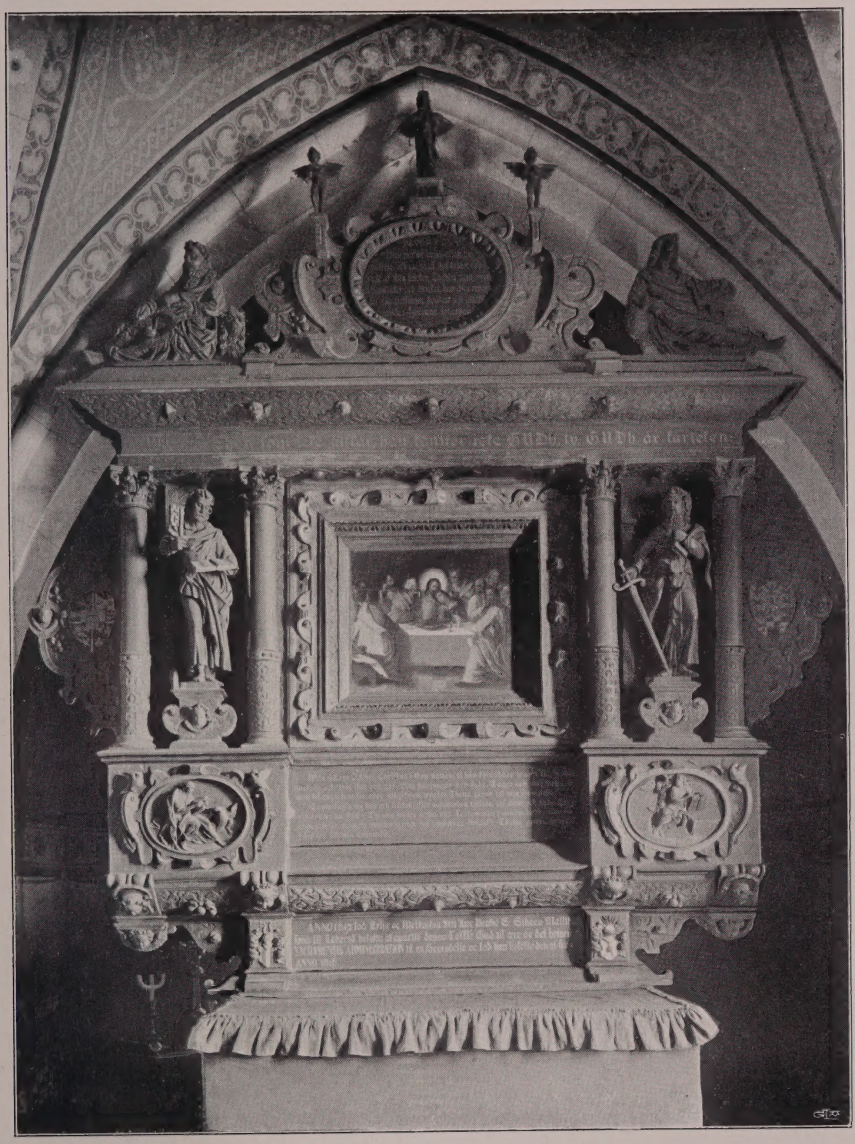


BILD 60. GÅRDSTÅNGA. ALTARE AV JAKOB KREMBERG.

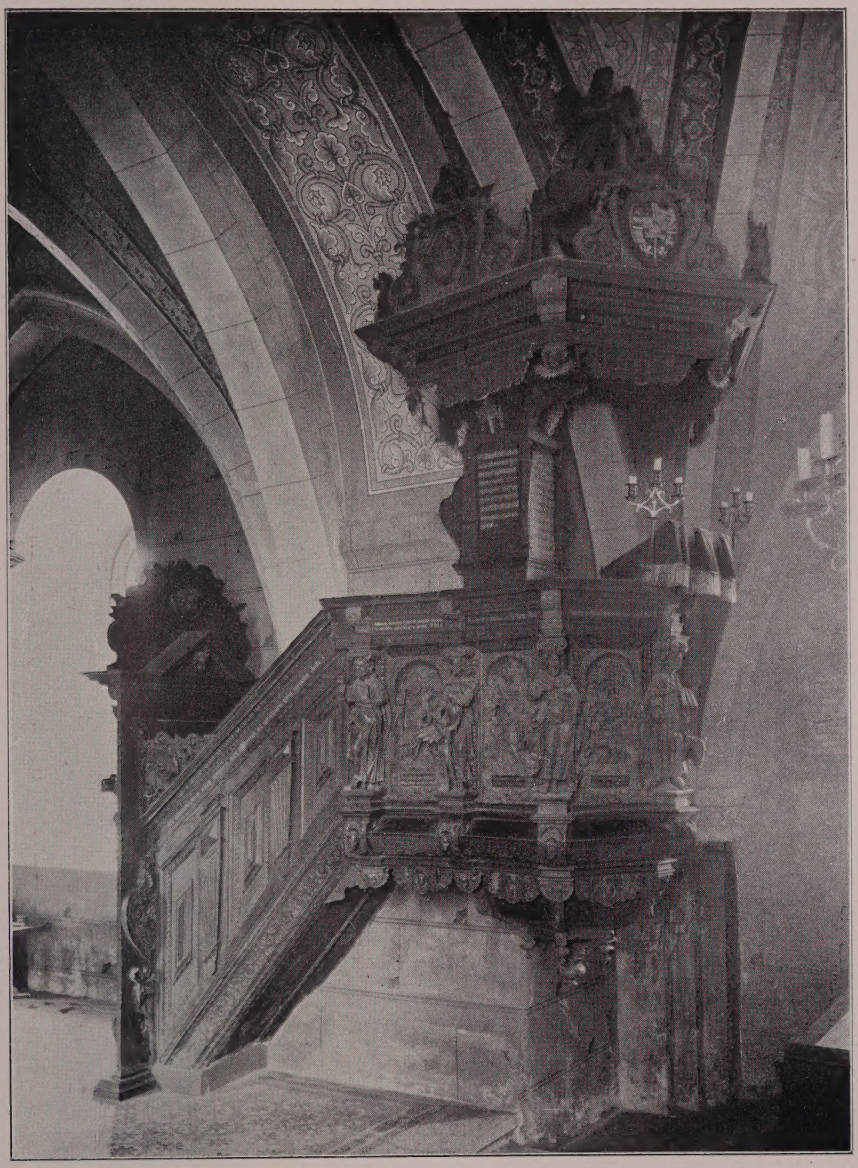


BILD 61. GÅRDSTÅNGA. PREDIKSTOL AV JAKOB KREMBERG.

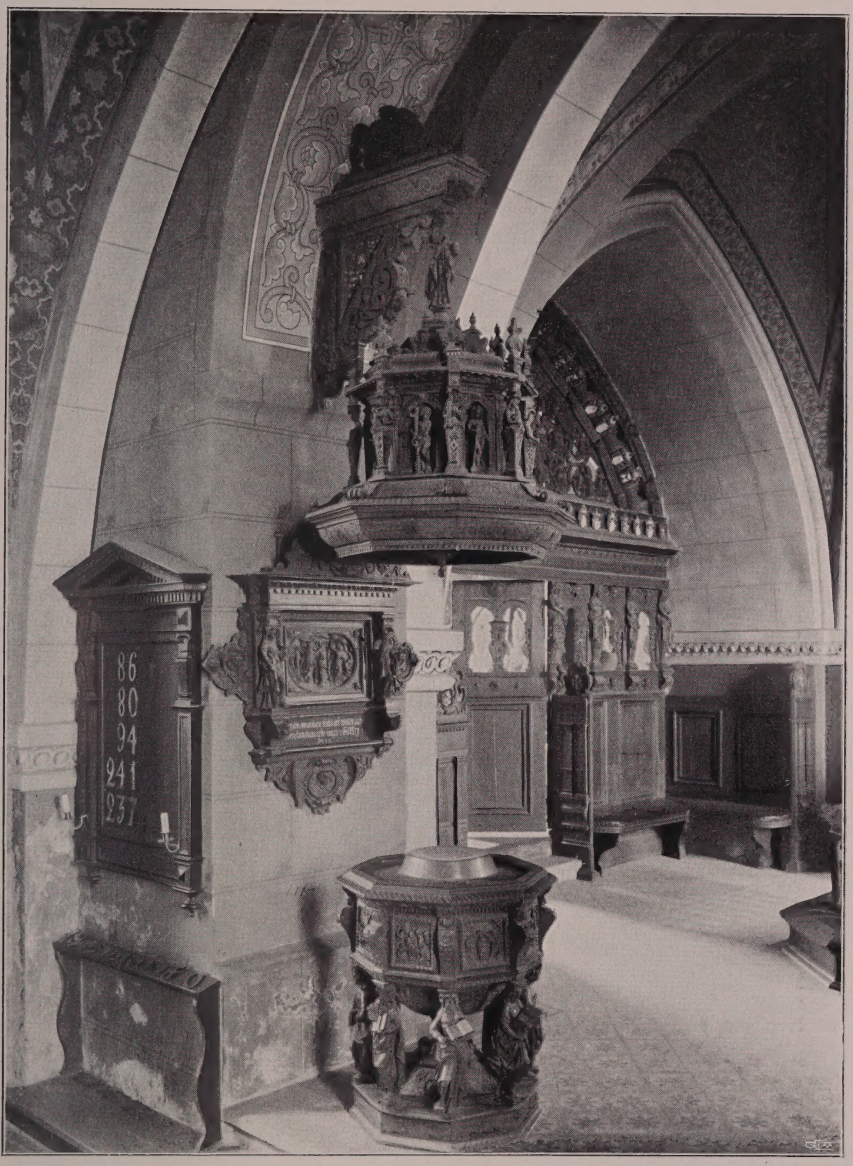


BILD 62. GÅRDSTÅNGA. DOPFUNT AV JAKOB KREMBERG.

BILD. 63 OCH 64. DETALJER AV PREDIKSTOLEN I GÅRDSTÅNGA.

BILD 65. ÖVERSTYCKE TILL GÅRDSTÅNGA PREDIKSTOLS DÖRR.

BILD. 66 OCH 67. DETALJER FRÅN DOPFUNTEN I GÅRDSTÅNGA.

BILD 68. GÅRDSTÅNGA. KAPELLSKRANK AV JAKOB KREMBERG.

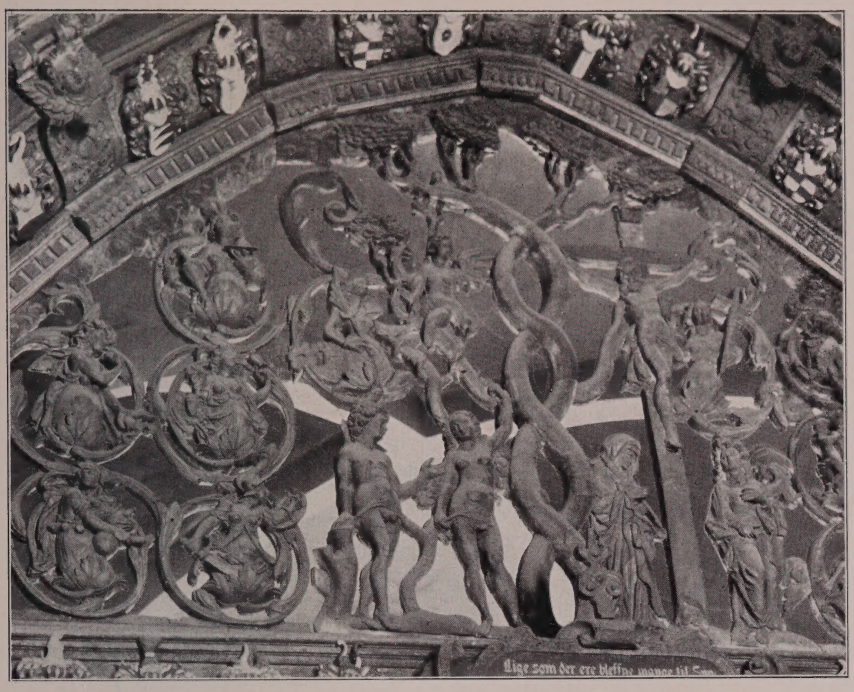


BILD 69. GÅRDSTÅNGA. DETALJ AV SKRANKET.

BILD 70. JAKOB KREMBERG: TAVLA ÖVER DOPFUNT.
(Lunds universitets hist. museum.)

BILD 71. HÖR. PREDIKSTOL AV JAKOB KREMBERG.

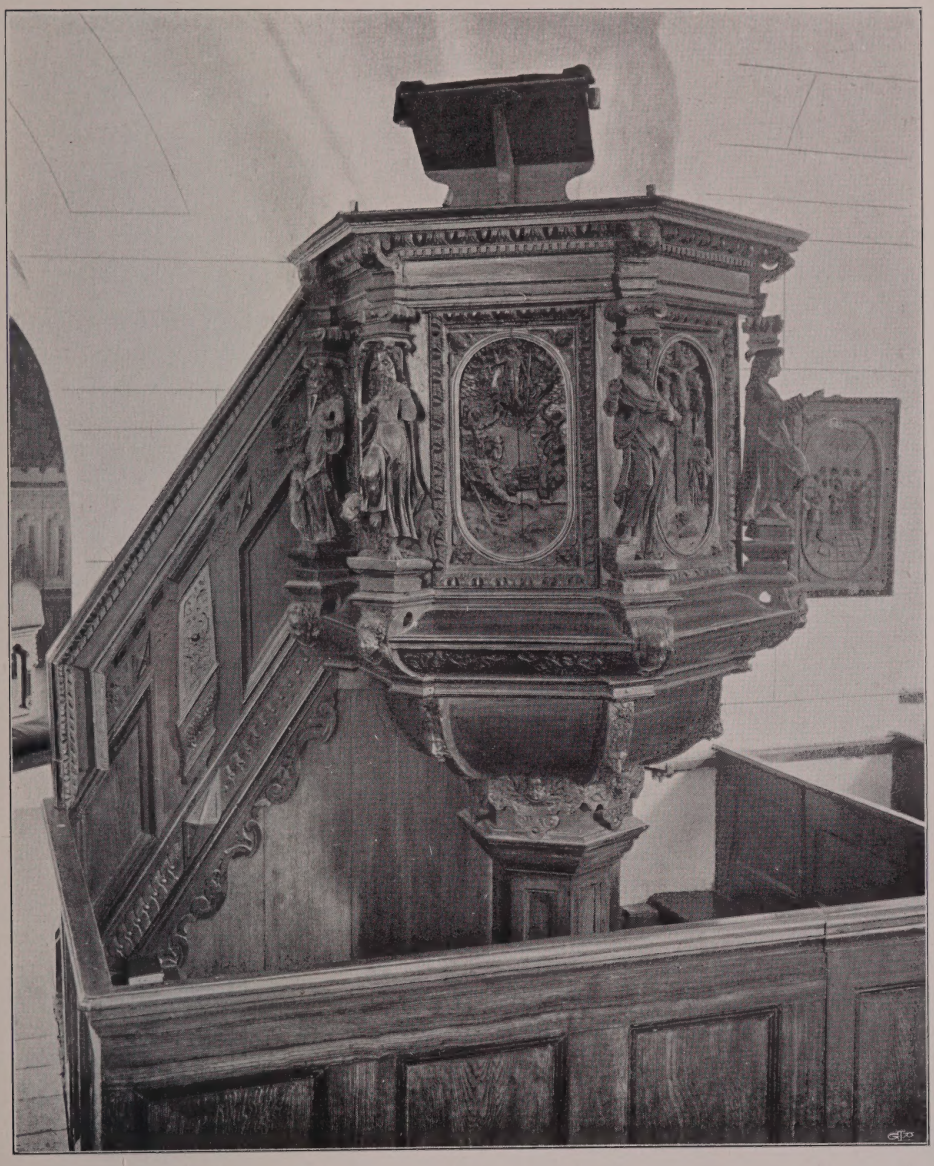


BILD 72. ANDERSLÖV. PREDIKSTOL AV JAKOB KREMBERG.

BILD 73. DETALJ AV PREDIKSTOLEN I HÖR.

BILD 74. DETALJ AV PREDIKSTOLEN I ANDERSLÖV.

BILD 75. ÖVERSTYCKE TILL GAMLA PREDIKSTOLSDÖRREN(?) I ANDERSLÖV.

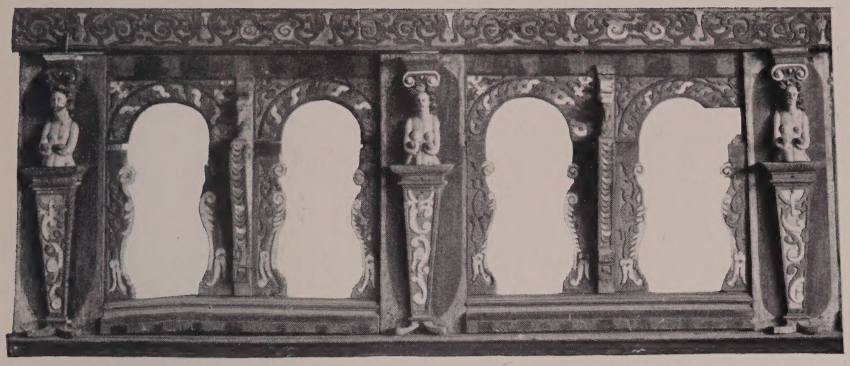


BILD 76. HOLMBY. LÄKTARE (NU NEDRIVEN) FRÅN JAKOB KREMBERGS VERKSTAD.

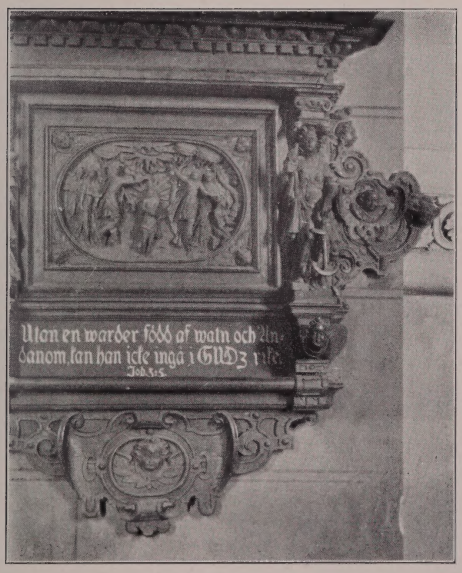
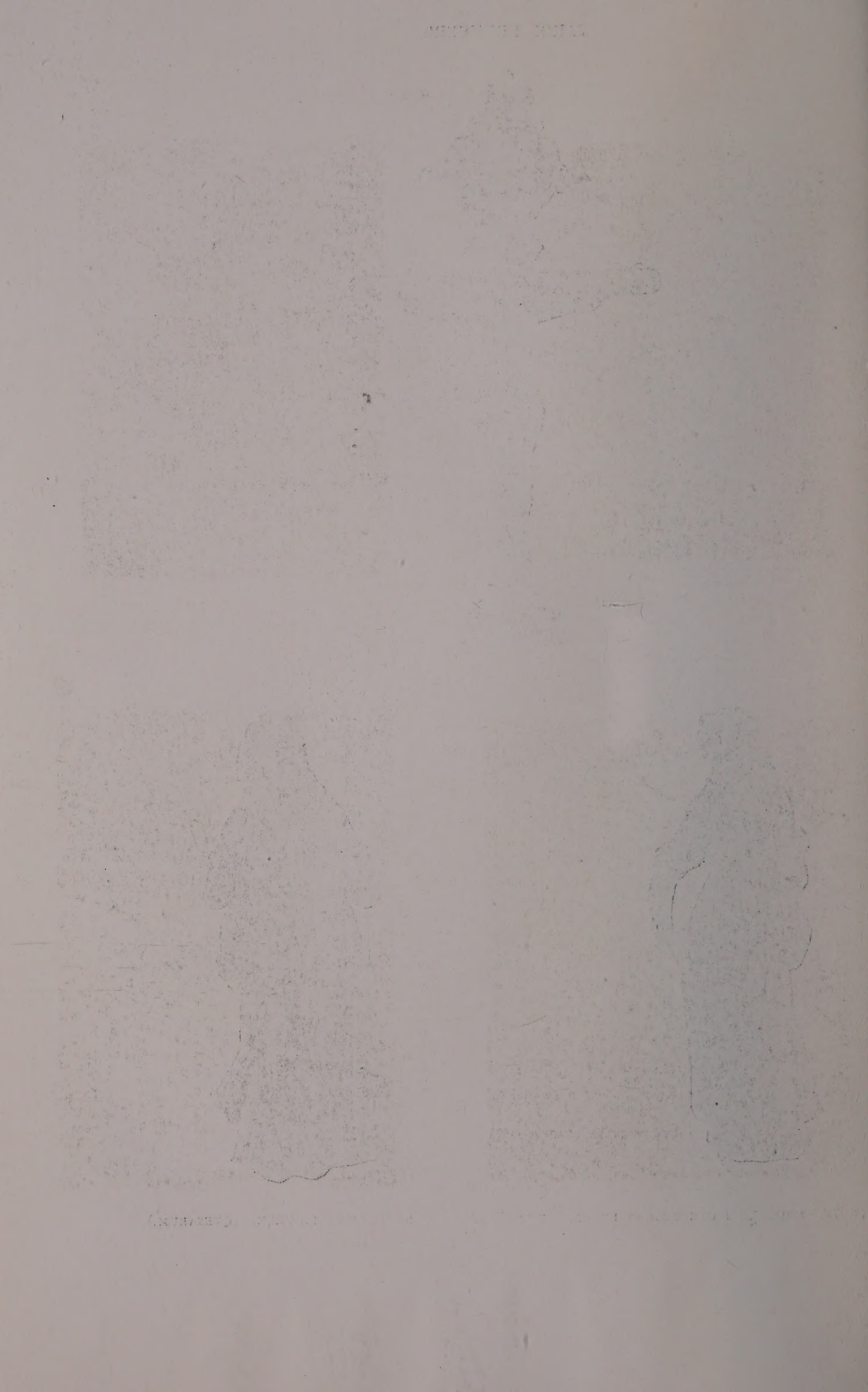


BILD 77. DETALJ AV DOPFUNTTAVLAN I GÅRDSTÅNGA.

BILD 78. KRUCIFIX I GÅRDSTÅNGA KYRKA. BILD. 79 OCH 80. SYMBOLISKA FIGURER. (QVESARUM.)



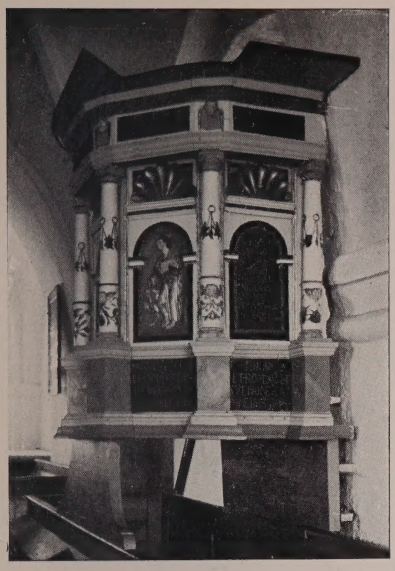


BILD 81. VALLKÄRRA. PREDIKSTOL.

BILD 82. FALSTERBO. DROTTNING MARGARETAS STOL.

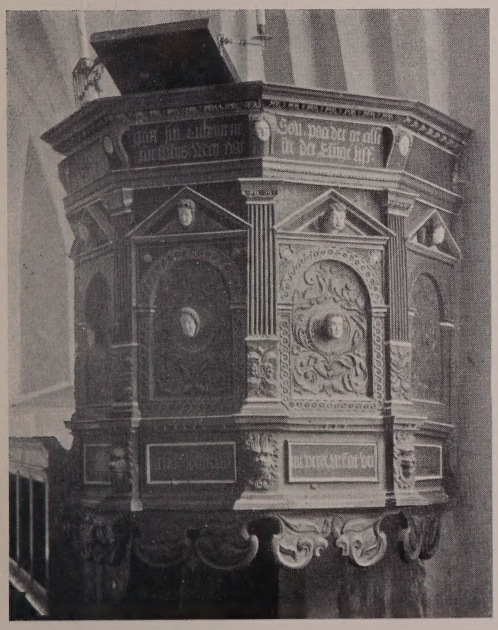


BILD 83. FALSTERBO. PREDIKSTOL.

BILD 84. FUGLIE. ALTARE.